

# ما وراء الفن

د. أحمد ممدى محمود





د. أحمد حمدي محمود

# ما وراء الفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

الاخراج الفنى  
محمد محمد عبد العال



## مقدمة

---

لا أغالى إذا قلت ان الكتابة فى الفن بفروعه المختلفة وتدوقه ونقله من أكثر الموضوعات إثارة للاهتمام . كما أن مراجعه وفيرة للغاية . إذ يشترك فى طرقه الفلاسفة والمفكرون والفنانون والنقاد والمؤرخون والصحفيون . وإذا راجعتم قوائم الكتب التى تصدر فى الخارج ستدهشون من الكثرة الكبيرة التى تصدر طوال العام . وقليل جدا من هذه المراجع يتميز بدقته وامانته وطرافته . أما اغلب هذه المراجع فله سمات الكتب السوقية التى تستغل فضول المستهلكين ، أو تسوقهم إلى نوع هابط من الفن ، أو قد تكون مؤلفة بتكليف خاص من بعض الشركات التى تنتج سلعا فنية مزعومة ، وتصرف أموالا طائلة للدعاية لها وتروجها بعد أن انفقت عليها الكثير ، وإذا لم تحقق هذه السلع عائدا مناسباً لحقت بها خسارة فادحة ، لن تكون أقل من الكارثة التى تلحق عادة بالزبائن البسطاء الذين يجهلون الاختلاف بين الفن بمعناه الحقيقى والفن الزائف الذى يغمر الأسواق ويتنى اليه أساطين الجهل والدجل والضحالة .

ويهدف هذا الكتاب إلى التنوير في مسائل التذوق الفني ، وقد ينفعكم أيضا إذا شئتم الأقدار أن تعملوا في مجالات أخرى قد تكون بعيدة عن الفن ، لأنكم لن تقعوا في مصائد تجار الفن بكل ضرويه وأنواعه .

وقد يكون من المناسب في هذه المقدمة أن نتحدث عن مكانة الفن في الحضارة والحياة . ولم يغفل الفلاسفة الكلام عن هذه المسألة فاكتمى واحد منهم ( هيجل ) بثلاثة مظاهر للحضارة هي الفن والدين والفلسفة . ورأى آخر ( كروتشي ) أن هذه المظاهر أربعة : الفن والعلم والاقتصاد والأخلاق . وصنف فيلسوف آخر ( كولينجود ) تصنيفا مختلفا . بدأه بالفن وتلاه بالدين ثم العلم ثم التاريخ ثم الفلسفة . ولربما انتقيت التصنيف الأخير ، وفضلته على كثير من التصنيفات الأخرى ، ولكنني أفرق بين نوعين من الدين : النوع الأول هو النوع الساكن أو الاستاتيكي الذي يفرض على الإنسان اجتماعيا . والنوع الثاني ويمثل قمة الوعي ، أى قمة شعور الإنسان بالعلاقة بينه وبين خالقه . وعلى هذا فاني أرتب مظاهر الحضارة أو الحياة تصاعديا على الوجه الآتي : الفن - الدين في صورته السحرية أو الساكنة في نظرية برجسون - العلم - التاريخ - الفلسفة وأخيرا الدين في صورته الواعية ، القريبة من الصوفية .

ويلاحظ أن معظم ما وصلنا من تصنيفات قد بدأ بالفن باعتباره أول ما عرف الإنسان من مظاهر الحضارة . فلقد رسم الإنسان قبل أن يكتب ، وترنم بالنغم قبل أن يتكلم ورقص قبل أن يمشى . هذا من ناحية طفولة البشرية ، والفرد بالمثل عرف الفن قبل أن يعرف العلم ، وقبل أن يعرف الفلسفة أو الدين بمعناه الواعي .

فلنبدا الكلام بالفن ونحدد معناه الفلسفي ، ولقد سبق أفلاطون الفلاسفة المحدثين عندما أدرك قبلهم أن الشعر بمعنى ما هو المملكة الروحية للطفل . وقال فيلسوف المائى حديث كلاما مشابها : « الشعر هو اللغة الأصيلة للبشرية » . وقال فيلسوف إيطالي حديث أيضا أن الأطفال يتكلمون شعرا وكذلك المجهج . معنى كل هذه الأقوال أن الفن هو أبسط التعبيرات الإنسانية وأقلها تعقدا وأكثرها بداءة . ولا يفهم من هذا الكلام أن البدائيين أو الأطفال

أرقى فنا وشاعرية من المتحضرين ، ولكنه يعنى أنهم أكثر تلقائية ، لأن التجربة الفنية عند المتحضرين تختلط بمظاهر أخرى تعبر عن ملكات النفس الأخرى التى تمثل تجارب لا يعرفها البدائي أو الطفل مثل العلم أو الفلسفة . وكثيرا ما درجت الحضارات عند تقدمها الى فطام القدرات الفنية والشعرية عند ابنائها حتى يتفرغوا للجوانب الاعمق من الحضارة .

فى مرحلة الفن هذه ، ينطلق الخيال كأنه حلم ، بلا تقييد بالضوابط التى تظهر فى المراحل الأعلى ، أى أنه لا يبالي هل تتوافق التجربة الفنية مع الواقع أو الحقيقة ؟ . فإذا رسم الفنان صورة لشخص ، لا يهجم التشابه بين الصورة والأصل ، فالتفرقة بين الحقيقى وغير الحقيقى ، أو بين الواقعى وغير الواقعى تحيى متاخرة فى تجارب مراحل أخرى . وحتى إذا استلهم الفنان الأحداث التاريخية ، فإنه لا يعتمد ذكر وقائع مطابقة للوقائع الأصلية ، وإذا حدث تماثل ، فانه يحى عرضا .

من هذا يتضح أن الفن خيال صرف . والفنان غير مطالب باصدار أحكام منطقية أو بنقل الواقع كما هو . وحتى فى ابعاد المذاهب الواقعية تطرفا ، فان الفنان اذا دقق فى نقل منظر من مناظر الطبيعة ، أو حاول استنساخه ، فان ما يرسمه لا يزيد عن رؤية من صنع خياله . وعلينا الا نصدق اذا قال لنا أن ما يفعله فى الفن لا يمت بصلة إلى الخيال ، وانه مدين بالفضل إلى دقة الملاحظة والمشاهدة ، وأنه لا يختلف عن العالم ، فكلاهما يتمتع بدقة فائقة فى نقل الموضوعات الخارجية أو الأحاسيس الداخلية . أن ما يحيا عليه الفنان هو رؤى الخيال ليس الا . وإذا اراد تشبيه رؤياه بشئ ما يمت بصلة إلى الحقيقة ، فعليه أن يشبه هذه الرؤية بالاحلام وحدها .

علينا اذن أن نفرق بين « منطق » الفن ومنطق العلم والعقل . وكانت أول محاولة لاجراء هذه المحاولة هى التى قام بها الفيلسوف الالماني الكسندر باوجمارتن فى كتابه « استايطقا » AESTHETICA ( ١٧٥٠ ) الذى اتجه الى تصحيح ما عرفناه عن الفن فى النظريات التى بدأت باليونانيين وما رده المفكرون تشبها بارسطو عن ان « المحاكاة » هى روح الفن ، وان ما يميز الانسان على سائر الكائنات هو القدرة على هذه المحاكاة ، التى تعد مصدرا

غبطته ومتعته . فكل الفنون تعتمد على المحاكاة . ولا اختلاف في ذلك بين  
عزف الناي أو الرقص أو التصوير أو النحت .

ولكن ، هل حقاً يستطيع الفنان محاكاة الطبيعة حتى اذا قصد ذلك ؟ ان  
كل الفنون تعرف أن هناك ابتعادا ملحوظا عن الصورة المطابقة للطبيعة . وفي  
البداية نظر إلى هذا « الابتعاد » على أنه من دلائل العجز . ولكننا أصبحنا ننظر  
اليها الآن على أنها علامة امتياز ، لأنها دليل وجود جانب خلّاق في عمل  
الفنان ، ونسب أنصار فكرة المحاكاة قدرة أخرى للفنان سموها القدرة على  
الانتقاء فقالوا أن الفنان لا يحاكي الطبيعة بحذافيرها . أنه يختار الأشياء  
الجميلة منها ، أو ينقل I.A belle nature « الطبيعة الجميلة » وبذلك فإنه يتفوق  
على الطبيعة . ولكن الا يعنى هذا التفوق على الطبيعة تحريفها ، أى عدم نقلها  
حرفيا ؟

يوجه عام ، لم يعد هناك من يؤمن أن أصل الفن هو المحاكاة . وكذلك  
اختفى معنى آخر ، دام طويلا ، وهو الظن أن الغاية الأساسية للفن هى نقل  
« الجميل » في الطبيعة ، أو ما تميز بكماله واتساقه . وعبر عن هذا المعنى  
الشاعر الألماني جوته عندما قال : « أن الاعتقاد بأن الفنون الرفيعة قد انبعثت  
من الرغبة المزعومة في تجميل العالم المحيط بنا ، اعتقاد زائف » .

فالفن يعيد تشكيل الأشياء formative ، ويخلق ما هو جديد ، وهذه هى  
غايته الأساسية ، وليست غايته البحث عما هو جميل . فلا عجب إذا رأينا  
البدائي زين نفسه بأشكال غريبة مفزعة وبألوان فظيعة . ومن الغريب أن  
هذه الأشكال التى تبدو في تفاصيلها مزعجة تتكامل في شكل منسجم متوافق ،  
لأنها منبعثة من شعور واحد نجح في تجميعها في هذا التكوين المميز .

وهكذا ابتكر المفكرون غايات أخرى للفن « كالجليل » و « المميز »  
و « الشكل ذى المغزى » . الخ . وقالوا ان أهم جانب في التجربة الفنية هو  
التلقائية المنبعثة من انفعال صادق ، وان ما يفعله الفنان ليس محاكاة أشياء  
خارجية ، ولكنه التعبير عما في وجداننا وأعماقنا وانفعالاتنا . ثم غالى  
الفلاسفة في الاشادة بدور التعبير عن الانفعال حتى قال بعضهم : ان التجربة  
الفنية « تعبير » . وإذا قلنا « التعبير » أو اجادة التعبير فانتا نعى شيئا واحدا ،



لأن كل إفصاح أو إيحاء يصح اعتباره عملا فنيا !  
وإذا رضينا بهذا الرأي فأننا نكون قد تجاهلنا ركننا هاما في التجربة الفنية .  
هذا الركن الهام هو تجسيم المشاعر والانفعالات الفنية اعتمادا على عملية بناء  
هامة ، تجسم الانفعال الفني في صورة مرئية أو مسموعة نستطيع نحن  
المتدربين مشاهدتها والتأثر بها . ولعل أصحاب هذا الرأي كانوا يخشون على  
نقاء بذرة العمل الفني حتى من خطوة هامة هي تجسيمه وتحويله من عمل فني  
« بالقوة » الى عمل فني « بالفعل » ، أو لعل أكثرهم كان يعتقد أن الاعمال  
الفنية البدائية أكثر صدقا وابتعادا عن صنعة الفن المتحضر ، ومن ثم فإنها  
أكثر استحفاقا لصفة الفن الحق . فهي عميقة ثرية بالفحوى ، لأنها صادرة  
من أعماق مشاعرنا ، وإذا تدخل العلم بمعانيه المجردة فإنه سيتزعزعا منها الكثير  
من ملامحها وقوتها ، لأن العلم - وهو من المقومات الهامة في عملية التجسيم  
الفني - قد عرف بحرصه على تحويل الواقع الفني الى صيغ متكررة تناسب  
أدواته التكنولوجية التي لا تعترف بالفروق بين انفعال فني وآخر . ولا تعترف  
بتغير المعنى بتغير السياق . بيننا الفنان الحق لا يكرر أى « انفعال » فني مرتين .  
فهو إذا رسم المنظر الطبيعي نفسه ، جاءنا في كل مرة بعمل فني مختلف ، في  
تكوينه والوانه وتوزيع ظلاله وأصواته . ولا يرجع هذا إلى اختلاف الحالة  
النفسية عند الفنان ، أى يكون غاضبا في المرة الأولى ، راضيا في المرة الثانية ،  
فرحا في المرة الثالثة . ان هذا يرجع إلى الاختلاف في الحيوية والمنظور والمشاعر  
السائدة في وجدانه والتي لا تعرف الاستقرار والهدوء . هذه المشاعر تختلف عن  
مشاعر الحياة العملية . أنها مشاعر استيطيقية . هذه المشاعر تحرك يديه في كل  
مرة تحركات مختلفة ، وبذلك يتجسم العمل الفني على اتجاه متنوعة . فيقدم  
لنا عالما جديدا لم يره احد من قبل ، أو يسمعه أو يتخيله . ويصيح أن تسمى  
هذا العمل تفسيراً جديداً للواقع ، يكشف أعماقا جديدة منه .

ولقد أسرف بعض الفلاسفة من جراء شدة تمسكهم للفن فقالوا لنا أن  
التجربة الفنية تكشف سر الحياة ، وأنها وحدها تميظ اللثام عن أخفايا الوجود .  
وعلى هذا فإنه سيحقق ما عجزت الميتافيزيقا في عصورها الطويلة عن تحقيقه ،  
فهو نساير هذه المذاهب المتطرفة التي جعلت الفن يطغى على باقى جوانب

التجربة ، ودفعتنا إلى تصور أننا قادرون على أن نحيا بالفن وحده !  
تحدثنا عن الفن ، وكأنه يحدث في فراغ ، وكأن الفنان يدع العمل الفني  
لذاته ، وتصورنا أن الخيال يستطيع أن يعمل منفردا دون مبالاة بباقي ملكات  
النفس أو العقل ، وكان هناك عملا فنيا قد استطاع أن يحيا بغير مبالاة بمن  
يتذوقون هذا العمل الفني .

وليس من شك في أن بعض النظريات الفنية قد استطاعت أن توحى بهذه  
المعاني ، واعتنقها نفر من الفنانين المحدثين الذين لا ننكر أنهم أكثر وعيا  
برسالته من أقرانهم الذين عاشوا في العصور السالفة . وكانوا يعنون بأبداع  
الفن أكثر من اهتمامهم بتفسيره أو تأويله أو كتابة مبررات لما يبدعون  
أو يخلقون ، ومن ثم فانهم خلقوا أعمالا فنية لم يلتفت إليها ، وقالوا انها لم  
تبدع للحاضر ، لان الفن لغة المستقبل ، والفنان الحق هو الذى لا يتجاوب  
مع معاصريه ، ولا يتوقع منهم الثناء أو التقريظ . ومع هذا ، ومع اعترافنا  
بحق الفنان في الاعتداد بذاته واحترام فنه ، فاننا لا ننكر حق متذوقى الفن في  
ابداء رأيهم فيما يتذوقون . وحتى اذا أنكر الفنان مبالاته بما يقوله جمهور متذوقى  
الفن ، فإنه بعد أن ينتهى من اعداد عمله الفني ، يقوم بمراجعته ويستذكر  
ما قيل له بعد تجاربه السابقة ، ويحاول بقدر المستطاع الاقتراب من رأى هؤلاء  
المتذوقين .

فالفنان في المرحلة الأولى لا بداعه الفني يترك خياله على سجيته ، لينطلق  
بلا معوقات من باقى ملكات العقل ، وبلا مبالاة بالواقع أو البيئة التى يبدع  
فيها عمله الفني . هذه المرحلة يصح أن توصف بالمرحلة التى يتبع فيها الفنان  
مبدأ الفن للفن . فكما يعيش العالم تجاربه العلمية - في البداية - بمعزل عن كل  
المؤثرات التى قد تعوق رسالته العلمية ، كالمؤثرات السياسية والاخلاقية ،  
والتي ربما حثته على الكف عن الاستمرار في اجراء تجربة ربما أضرت ببلده  
وأهله . ويوصف العالم حين ذاك بأنه يتبع مبدأ العلم للعلم . كذلك الفنان في  
مرحلة ابداعه الأولى ينجح إلى تناسى كل المؤثرات الخارجية ويركز على الفن  
للفن ، ولكن بعد أن تنتهى هذه المرحلة فانه سيذكر أن « الخيال » مجرد ملكة  
من ملكات العقل ، ولا بد أن يكون عمله الفني مرآة لعقله كله وليس لخياله

فقط . ولذا يحاول أن يستبعد كل ما تعارض مع باقى ملكاته أو لم يناسب مجتمعه ، أو ما يبدو متنافرا مع اللوق السائد . وما يجرى فى هذه المرحلة الثانية ليس فى صميم تجربة الفن . ولكنه اجراء ضرورى يجرى فيها بعد ، لكى يضمن لعمله الفنى البقاء ، ولكى يحميه من عدوان ملكات العقل الاخرى التى قد تصف خياله بالصبيانية أو الحماقة ، أو بتجاهل البعد الاجتماعى للعمل الفنى .

فإذا انتقلنا إلى صدى العمل الفنى عند المتذوقين ، فإننا سنرى جملة اهتمامات تنبع من شتى الطوائف التى يتألف منها المجتمع أو مجتمع المثقفين . وبعض هذه الاهتمامات تضر بالقيمة الفنية لا محالة ، فهناك من يحاولون خلق قيم نفعية للعمل الفنى ، ويظنون أن قيمة العمل الفنى تقاس بمدى التأثير الاخلاقي لهذا العمل . ولو صح ذلك لارتفعت قيمة اتفه الأعمال الفنية القريبة من المواعظ ، ولغدت أعظم أهمية من المنجزات الخالدة التى ابتعدت عن كل دعاية اخلاقية مباشرة ، وكل ما يربطها بالاخلاق هو صدقها الفنى وعمق احساسها بالحياة الحقة للانسان .

وعندما اقتحم علماء النفس ميدان تفسير الأعمال الفنية فانهم رأوا التركيز على « جدوى » العمل الفنى ، ومن ثم فانهم اعتبروا قيمة العمل الفنى مرتبطة بالنشوة التى يحدثها أو بالشعور بالارتياح بعد تجربة التذوق الفنى . ولوسايرنا هذا الاتجاه ، فاننا سنصادف نتائج عجيبة ، لاننا سنرى أشياء لا يصح نسبتها إلى الفن ، كبعض العقاقير أو ألعاب السيرك تحقق نشوة لا تختلف كثيرا عن النشوة التى يحدثها العمل الفنى !

أما العلماء فقد حللوا التجربة الفنية وقسموها إلى مراحل . وكعادتهم اكتشفوا قوانين تفسر الخطوات التى يتبعها العمل الفنى . وكان أول من اهتم بوضع هذه القوانين هم الذين يوصفون بالكلاسيكيين ، أو الكلاسيكيين الجدد فيما بعد . ففى ميدان الدراما تحدثوا عن أقسامها وعرفوا التراجيديا والكوميديا ووضعوا قوانين لمقومات كل منها . واهتموا من يبتعد عن هذه القوانين بالمرق ، ولم يعترفوا بالخيال أو بمحاولات الابتعاد عن القوانين العقلية ، حتى انتجوا اعمالا آلية ، أكثرها انقرض ، كما انقرضت مخاطبها ؛

وما بقي من هذا النوع يرجع خلوه إلى أسباب أخرى غير تقليد قوانين الفن ، واتباعها الحرفي .

وتسببت هذه الحالة في حدوث الحركة الرومانتيكية في أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر على وجه التقريب ، وتكرر هذه الحركة كلما حدث جمود وركود فنيان يدعوان إلى التمرد على القوانين ، وعدم الاعتراف بوجود قوالب مسبقة لا يطلب من الفنان أكثر من حشوها ، ودعت هذه الحركة الرومانتيكية أو الحركات الرومانتيكية إلى حرية الخيال ووجهه ، ونجحت في تعريفنا نظريا بلور الفن في حياته ، لكنها أسرفت عندما ظنت أن الفن مساو للحياة كلها ، وأنه قادر على حل الغاز حياتنا . وقال بعضهم أن الخلق الفني صورة مماثلة للخلقة فهو يعنى ابداع صورة متناهية المضمون لا ممتاه ، أو قالوا أن موضوع الفن هو « المطلق » ( هيغل ) أو كل ما يجري في الوجود في الطبيعة و وراء الطبيعة .

وهكذا أصبحنا نحيا في دوامة . فهناك مذاهب متطرفة ، بعضها حول الفن إلى قوانين ونظريات شبيهة بنظريات الرياضيات والعلوم اليقينية ، والبعض الآخر اندفع وراء الخيال وتصور عن طريق الوهم أن الفن قادر على اختراق حجب الغيب وحل الغاز الحياة التي عجزنا في القرون السالفة عن معرفتها . وقد رأينا هذا الاتجاه الأخير حتى عند فلاسفة عرفوا بالرصانة كبرجسون الفرنسي الذي قسم المعرفة إلى قسمين : قسم يختص بالعلم الذي لا يستطيع اكتشاف أكثر من العلاقات العلوية الخارجية ، وقسم آخر يعتمد على الحدس الذي ينفذ داخل الأشياء ويعرف جوهرها وأصلها وفصلها ويتحقق ذلك عن طريق الفن . فإذا استمعنا إلى سمفونية واحدة امكنا أن نعرف سر الكون والخلقة !

وعندما تناول فلاسفة التاريخ والمؤرخون وعلماء الاجتماع مسألة الفن ، أكثروا من التعميم ، وجعلوا لكل عصر سمة فنية . فهذا عصر يغلب عليه طابع فن العمارة ، وعصر آخر خضع خضوعا مطلقا للتصوير ، وآخر غارق في الموسيقى ، وحاولوا ترتيب أهمية الفنون بقدر ما فيها من خيال وتحليق بعيدا عن الواقع ومادياته ، ومن ثم راوا العمارة في قاع سلم الفنون ، ويرتفع عنها

فن التصوير الذى يتسامى الى فن الشعر ثم يحىء فى نهاية هذا المعراج الروحى  
فن الموسيقى القادر على تجاوز الواقع والتسامى عليه ، لان الموسيقى خيال فى  
خيال !

والعجيب أن هذه النظريات قد احدثت أثرها الهائل على الفنانين . فظن  
بعضهم أن كل اقتراب من ماديات الحياة ومن التكنولوجيا يحيط من شأن  
الفن . فعب على التصوير أنه فن تشخيصى ، أى يختار موضوعاته من  
الواقع ، يحاكيها أو يستلهمها . وحاول التصوير محاكاة الموسيقى وقال الفنانون  
أن المصور يصنع بالوانه ما يصنعه الموسيقى بنغماته ، ولا يلزم أن يكون له  
موضوع محدد . ليس التصوير فنا تلوينيا ولهذا سعى فى اللغات الاجنبية .  
painting أو Peinture ، وكان من الواجب أن نسميه فى لغتنا العربية بفن  
الملونات . وكان الموسيقى قد ارادت تبادل المواقع مع التصوير ، رغم كل  
ما قيل فى الاعجاب بها وترويجها على عرش الفنون . فقد قامت هى الأخرى  
بتقديم الموسيقى التصويرية أو الموسيقى ذات البرنامج أى التى تقيد نفسها  
بموضوع محدد ، وتحاول التصوير بالنغم بدلا من الانطلاق فى عالم المجردات .  
وكأنها اعتقدت أن استعراض العضلات واقتحام مجالات غير مجالها الاصل  
نوع من التفوق أو ارضاء عقدة التفوق .

كل هذه التفسيرات لن نستطيع أن نخوض فيها باسهاب فى هذه المقدمة  
التي ربما رآها بعضنا قد طالت أكثر مما يجب واراها أنا أقصر كثيرا مما يجب  
لوفرة ما كتب فى هذا الموضوع . فقد استأثرت فلسفة الفن باهتمام الفلاسفة  
المحدثين بعد أن سدت ابواب التفلسف فى الموضوعات التى تحولت الى  
موضوعات يقينية كالرياضيات والمنطق والعلوم الفزيائية ، كما أن بعض العلوم  
الانسانية قد شاركت مشاركة فعالة فى دراسة موضوعات الفن .  
فالانثروبولوجيا مثلا قد درست دراسات ميدانية فنون البلدان التى توصف  
خطأ بالهمجية أو البربرية . واكتشفت فيها تراثا هائلا نهل منه الفنانون فى  
مختلف المجالات . فلقد تأثر به الموسيقيون فى ايقاعاتهم والانهم الموسيقية  
ورقصاتهم ، وتأثر به النحاتون والمصورون . ولعل هذا التأثير قد تجاوب مع  
نظريات الفن القائلة بان البدائى والطفل يعرفان الفن معرفة حقة لأنها

لا يعرفان الحضارة والمذنية التي نمت الفن من ناحية ، ولكنها خلقت فنونا زائفة غايتها الكسب التجارى وتملئ احقر الغرائز الانسانية .

ولا ننسى أيضا علم الاجتماع ، فله دور عظيم فى اقتحام مجال الفنون ، وكذلك علم النفس الذى درس تجربة التذوق الفنى ، اعتمادا على الآلات الالكترونية المستحدثة ، وكشف النقاب عن مدى قدرة هذه الفنون على التوسع وقدرتنا على الاستيعاب والقبول ، ومن هنا ظهرت تواليف جديدة للألوان ، وأعترف بالنشاز كأحد المقومات الهامة فى الموسيقى .

وبعد هذه المقدمة ، سأحدث عن خطة كتابى . فقد كنت أمام خيارين : أما أن أكتب للمتدئين الذين لا يعرفون شيئا عن الفن ، ويكرهون الأسلوب الفلسفى فى عرض قضاياها ، وهذا الأسلوب هو المتبع فى أكثر مراجع الجماليات ، أو أكتب للمتخصصين فى فلسفات الفن ابتداء من العصر اليونانى حتى وقتنا هذا .

وقد رأيت أن الأوفق هو أن أكتب فى الاتجاهين فالقسمان الأولان « أهم قضايا الفن والجمال » ، « والفنون فى وحدتها وتفردا » يخصصان القارىء الذى ينشد الثقافة ويتساءل عن معنى الفن ، ويعجب لأولئك الذين لا يرضون عن ذوقه الفنى ويريد أن يعرف شيئا عن الموسيقى الكلاسيكية أو العالمية ، وتيارات الفن التشكيلى وأسماء مذاهبه المختلفة التى تتردد اسمها دون أن يعرف أصلها وفصلها ، والقسم الأخير وعنوانه ، نظرات مختلفة إلى معنى الفن « مخصص للكلام عن بعض التفسيرات الحديثة التى كتبت فى أسلوب غير فلسفى أو ميتافيزيقى لمن يرغب زيادة التعمق ، حتى إذا لم يكن ملما بالفلسفة ومذاهبها المختلفة التى يلزم معرفتها لمن يرغب الاطاحة بفلسفات الفن بمعناها الصحيح .





## أهم قضايا الفن

١ - الجمال والاستاطيقا
٢ - العمل الفني
٣ - الخلق الفني
٤ - الفن تعبيراً أم لعب ؟
٥ - الشكل والمضمون
٦ - الفن والمجتمع والانسان







## الجمال والاستاطيقا

اعتدنا أن ندرس المسائل النظرية الخاصة بالفن وإبداعه وتذوقه تحت عنوان «الجمال» أو الجماليات . وتبدأ مشكلتنا الأولى التي تحتاج إلى دراسة ابتداء من هذا العنوان . فقد ورثنا عن اليونانيين الاعتقاد بأن المحور الذي تركز عليه الدراسات الفنية هو الجمال . ولن أخوض في التاريخ الطويل لاستعمال هذه الكلمة ومعانيها المختلفة . ولكنني أكتفي بتلخيص محاوره « هيباس الأكبر » لافلاطون التي حاول فيها تحديد معنى الجمال . فقد سأل «سقراط» هيباس عن معنى الجميل « و الجمال » . ورأى هيباس أن الشئين شيء واحد ، والأهم من ذلك هو التفرقة بين الجمال الخارجى المحسوس بالنظر أو السمع ، والجمال الروحي الباطنى ، فكل ما نراه ونستمع به أو نسمعه ونطرب له لا يصبح أن يوصف بالجمال إلا إذا انعكس في نهاية المطاف على السلوك الانساني . وهذا يعنى أن أفلاطون كان يتكلم عن الخير والخير بدلا من أن يتكلم عن الجميل والجمال .

وهكذا كان الجمال والفن خاضعين في دراستيهما خضوعا كاملا للاخلاق ثم بعد ذلك للدين ، ومن هنا جاءت صعوبة قيام علم خاص بالفن والجمال . وقد حار الفلاسفة والمفكرون طويلا في تحديد المقصود بالجمال فجعلوا هذه الكلمة مجالا واسعا يضم كل الجوانب لحكم الذوق ، ثم اتضح أن هناك درجات لهذا الجمال ، فهناك اختلاف بين وصف جبل شامخ بالجمال ووصف هريرة بنفس الصفة . وهذا يدعو إلى اختراع كلمة لكل حالة من

الخالات التي تنطوى تحت الكلمة الواحدة « الجمال » والجميل . وظهرت عدة كلمات في اللغة الانجليزية مثلا مثل Pretty التي نستطيع أن نترجمها إلى مريح أو « صبيح » أو « لطيف » أو « حلو » . . . واتفق على إطلاق هذه الكلمة على المستوى الأدنى أو الأخف من الأشياء التي تطلق عليها كلمة « جميل » واكتشفت كلمة أخرى للدلالة على الأشياء الجميلة المهيبة التي لا يصح وصفها باللفظ والحلاوة . . . الخ .

هذه الكلمة هي Sublime التي نترجمها إلى جليل . ونستطيع أن نختار من الكلمات العربية « مهول » و« جبار » و« عظيم » و« رائع » و« مريح » فكلها تعبر عن احساسنا في حضرة كل ما اتسم بعظمته وجبروته وابتكرت كلمة أخرى هي Graceful و Grace ، وقد تعنى بالعربية اللطف والظرف والإناقة . وقال مفكر فرنسي من القرن السابع عشر في التفرقة بينها وبين جمال وجميل بأن الجمال يعنى التناسق والاتساق بين الأشياء المادية وأعضاء الجسم الخارجية . أما اللطف والرشاقة فلها مدلول آخر هو الانسجام الداخلى أو الروحانى الذى ينعكس فى سلوك الفرد . ووسط هذا الاضطراب الكبير فى اختيار الالفاظ والحيرة بين الكلمات اليونانية والكلمات المستحدثة ظهر كتاب هام بعنوان Aesthetica لمؤلف ألماني يدعى الكسندر باومجارتن الذى رأى ضرورة انشاء علم لبحث الجمال ، وكل ما يجرى فى تذوقه وفى الابداع الفنى وتذوق الفن . والكلمة مأخوذة من الكلمة اليونانية aisthesis وتعنى الادراك الحسى ، وعلى هذا يكون هذا العلم مختصا بدراسة « المدركات الحسية » ، وليس الجمال وحده ، ولكن المفكرين وقعوا فى خطأ مألوف فى تاريخ الفكر وهو عدم الارتباط بين المصطلح ودلالته ، ومن ثم جعلوا كلمة استايقا مرادفة لكلمة جميل . ويحرص المفكرون الآن على عدم اعتبار الكلمتين مترادفتين . فقد اتضح أن الفن الذى تدرسه « الاستايقا » لا يعنى « بالجميل » كما اعتقد فيما فيما مضى . وكان من وضع مثل هذا التعريف قد اكتفى بمشاهدة معروضات المتاحف أو المسارح الاستعراضية ، ونسى أننا ننسب قيمة فنية لأشياء كثيرة تتصف بشدة القبح . فهل شاهدتم الولدين اللذين يأكلان شقة البطيخ على قارعة الطريق . أنها لوحة من رسم المصور الأسباني الشهير موريللو . وهل تنكرون أنها لوحة فنية رائعة ؟

وفى الأفلام السينمائية التى تشاهدونها لعلمكم لاحظتم أنهم لا يكثرثون  
بجمال الممثل أو الممثلة كما كان يحدث فى السينما فى أول عهدها ، ولكنهم  
يهتمون أكثر من ذلك بالتناسب بين الممثل ودوره وكذلك عندما يصممون  
منظرا ( ديكورا ) لا أظنهم يضعون قصرا جميلا أو شارعاً أنيقاً عندما يحتم  
الموقف وقوع الحادث فى كوخ أو زقاق ضيق .

وقل نفس الشيء عن الفواجع فى التراجيديات . فإذا وصف أحد الناس  
مثل هذه الأشياء بالجمال فإنه لا يعنى الجمال بمعناه الحرفى ، ولكنه يعنى  
الجمال الفنى أو الاستطيقى ، الذى قد لا يشعرنا بالارتياح ، ولعله يشعرنا  
بعكس ذلك ، أى بالانقباض والاكتئاب . ومع ذلك فأنتنا نشهد بقيمة  
الفنية ، ولا نقول أن القبح يتعارض مع الفن ، نقول لعل الفنان قد أراد أن  
يعبر موضوعيا عن حالة معينة ، ونجح نجاحا كبيرا عندما قدم هذا العمل  
الفنى ، كل هذه المؤثرات قد دعت عليها الاستطيقا إلى البحث عن صفة  
أخرى غير صفة الجمال لكى تكون قاسما مشتركا بين أعمال الفن . وكم كانت  
هذه المهمة شاقة للغاية ؟ فنحن نتذوق الفن فى أشياء متضاربة كثيرة ، نتذوقه  
عند مشاهدة ألوان مرصوفة . نتذوقه عندما نرى راقصة باليه وهى تتحرك فى  
خفة . أو عندما نستمتع إلى بضع « نوتات » من الموسيقى ، أو فى صرخة امرأة  
سمعت بوفاة عزيز لديها ، أو عندما نرى الرعد والبرق فى السماء . هذا لا يعنى  
أننا لا نشعر بالفن أحيانا عندما نتأمل بعض الرسوم الهندسية الجميلة فى  
جدران مساجدنا أو فى قطعة قماش ننوى اختيارها لصنع رداء لنا . كل  
ما أقصد أن الأشياء الجميلة لم تعد وحدها تحتكر معنى الفن .

ولعل القول بأن ما يشد انتباهنا ويرغمتنا على التحديق أو على الانصات  
هو الاجدر بنسبة الفن إليه ، ومع هذا فارجو ألا نتصور أن كل تركيز للخواص  
والانتباه ينتمى إلى الفن . فعندما أنظر إلى الفضاء دون غاية معينة أو أحلم  
حلم يقظة أو أنقل انتباهى من شيء لآخر فأننى لا أمارس تجزئة استمتاع  
فنى .

وقد وصفت تجربة الاستمتاع الفنى أحيانا فى بعض مذاهب فلسفة الفن  
بأنها التجربة البعيدة عن الناحية العملية أو التى لا تنشئ مثل هذه الغاية

العملية . وصاحب هذا الرأي هو الفيلسوف الألماني إمانويل كانط الذى وصف تجربة الاستمتاع الفنى بأنها تتميز بالبراء أو التزه عن الغاية العملية ، أى التى نتأمل الأشياء فيها لذاتها دون أن نسعى لمنفعة أو نشد أجرا ، أو أننا نحتاج إلى تعليق كل نشاطنا وقدراتنا العملية إذا أردنا الاستمتاع كاملا بتجربتنا الفنية . وقد ترتب على هذا الرأي الخطير أن ظن بعض أصحاب النظريات والفنون أن من واجهم عند ابداع أى عمل فنى عدم الاعتماد على أى فعل عملى ، أو الاستغناء حتى عن التكنولوجيا حتى يكون فعلهم فنيا صافيا . ولعل الأصح هو الاعتقاد بأن الفنان أو متلوق الفن لا يستطيع أن يستغنى تماما عن كل شىء عملى ، والأصح هو أن يسخر جميع أسلحته العملية فى خدمة غايته الفنية أو الاستمتاعية ، وسنعرف إلى أى حد قدمت التكنولوجيا خدمات جليلة للفن ، فهى التى صنعت المعدات الحديثة التى يعتمد عليها مخرج المسرح فى تغيير مشاهد . وهى التى صنعت آلات السينما والبيك آب ، وطورت الألوان التى يستخدمها المصور . فالتاحية العملية ليست متعارضة مع الفن ، ولكنها قادرة على خدمة التجربة الفنية والرائها .

والنظرة المدققة التى نرى بها الأعمال الفنية ليست وفقا على الفن . فالعلم أيضا يحتاج إلى مثل هذه النظرة . فالإنسان يعتمدان على دقة فى الإدراك الحسى ، ولكن هناك اختلافا هاما بين النظرتين . ففي حالة العلم من يدق المشاهدة يرغب فى الوصول إلى نتيجة تحل محل غايته العلمية . والمعرفة أو الاهتمام إلى الحقيقة هى الغاية القصوى التى يسعى إليها . فهو عندما ينظر إلى انا به سائل يغفل لا يهتم بهذا المشهد فى ذاته ، ولكنه يهتم به كخطوة تؤدى إلى خطوة أخرى وإلى مشاهد أخرى حتى ينتهى إلى غايته الأخيرة ، أما نظرة الفنان فمختلفة ، أنها تركز على موقف بالذات أو على مشهد بالذات بدون مبالاة بما وراءه . وقد تحل محل اللوحة التى يحتلى إليها الفنان أو الرواية التى يكتبها الأديب العلم بعد ذلك ، ولكن الفنان والأديب لا يقصدان ذلك على الاطلاق . أن حاستيهما الفنية دغتهما إلى التركيز على مشاهد واقعة معينة أو مشهد معين ، وكل ما يربطهما بهذه الواقعة أو هذا المشهد هو الانتباه الفنى أو الاستاطيقى .

واختلاف آخريين العالم والفنان . فالعالم عندما يدقق النظر أو السمع فانه لا يعنى بالواقعة فى ذاتها ، ولكنه يعنى به كمثال من أمثلة الوقائع المماثلة لها ، يهيم أن يصل إلى فكرة مجردة عنها ، أو يهيم التعميم ومعرفة العلاقة بين الواقعة والوقائع الأخرى ، ويا حبذا لو اهتلى إلى قانون يطبق فى الحالات المماثلة . أما الفنان فينظر إلى الواقعة وكأنها شىء منعزل ، وربما بدت له غير قابلة للتكرار أو التعميم . وقد يشعر بألم شديد لوفاته تسجيل مشهد معين رآه أو خاطر موسيقى معين .

وهذا الاختلاف بين التجربة الفنية والتجربة العلمية لا يعنى أن التجريبيين قادران على الاستغناء كل منهما عن الآخر . فكما ذكرنا العلم والتكنولوجيا يخدمان الفن فى كل المراحل . فكم تزداد متعتنا عند تأمل لوحة فنية عندما نعرف تاريخ العصر الذى رسمت فيه . وكم تزداد قدرتنا على فهم الشعر القديم إذا درسنا الحضارة التى ظهر فيها وعرفنا اللغة التى كتب بها وإذا تأملنا مبنى عظيم وعرفنا الأساليب التى اتبعت فى بنائه ونوع الأحجار التى استعملت فى هذا البناء .

وفى مقابل ذلك كم استفاد العلماء من الفن ، فهم عندما يقرءون شكسبير مثلاً يعرفون الكثير عن القيم الأخلاقية والاجتماعية فى عصر الملكة اليزابيث فى انجلترا بين القرنين السادس عشر والسابع عشر . وكم استفدنا من قراءة رواية الحرب والسلام لتولستوى فى معرفة أساليب الحرب ومشاعر الجنود والعلاقة بينهم وبين قادتهم ، وأثار الهزيمة والنصر على الروح المعنوية للمقاتلين .

وقد يظن أن التجربة الفنية قريبة الشبه من تجربة ممارسة الألعاب الرياضية . وقد اعتقد بعضنا أن الألعاب الرياضية صورة أخرى من الفن ، ولذا سمعنا عن بعض خرجات لكتلة البالية يشتغلن بالسيرك أو بعض خرجى كليات التربية الرياضية يهتمون على جمال أجسامهن فى الاشتراك فى استعراضات فنية . ولكن الاختلاف كبير بين التجريبيين . فمن يشاهد لعباً ولنقل كرة القدم لا يدقق فى النظر فى مشهد بالذات بقدر اهتمامه بمن الغالب ومن المغلوب ، وكثيراً ما يحرم الاستمتاع بمشاهدة ألعاب فنية يؤدىها نجوم

الكرة الخوصم . أما من يشاهد عرضاً مسرحياً فإنه غالباً - إذا كان يتمتع بحس فنى حقيقى - لا يناصر البطلة على حساب البطل أو يتمتع للبطل الموت حتى يفوز هو بالبطلة . فإذا لم يتوافر عندكم هذا الشرط عند مشاهدة فيلم سينمائى أو تليفزيونى أو مسرحى فاعرفوا انكم محرومون من القدرة على الاستمتاع الفنى .

هذا يسوقنا إلى علامة هامة اكتشفها فلاسفة الفن للفرقة بين التجربة الاستاطيقية والتجارب الأخرى وهى « القدرة على التقمص الوجدانى » ولها كلمة بالألمانية einfuehlung والمقابل الانجليزى لها empathy ، وتعنى النفاذ داخل الأشياء التى نتأملها فنيا لكى ندركها من داخلها غير مكثفين بمظهرها الخارجى . فعندما نتأمل تمثالاً لثال عظيم مثل ميكلائجلو فانتا لا نراه مجرد كتلة رخامية صماء ، ولكننا نشعر بالصراع الذى دار فى أعماق هذا التمثال بين مشاعره المتضاربة ، أى نراه كدراما مجسدة فى الحجر . ولذلك قد نحدث المشاعر والخواطر التى مرت بخيال المثال عندما خلق هذا التمثال . والأمـر بالمثل بالطبع فى باقى الفنون : مثل هذه الحالة لا نشعر بها فى تجاربنا الحسية الأخرى ، ومن هنا جاء اتصاف التجربة الفنية « بالكلية » و« العالمية » لأنها تشغرنـا بالمشاعر المشتركة بيننا وبين الآخرين من خلال مشاعر الفنان المبدع .

ولا يخفى أن هذا التقمص الوجدانى محتاج إلى قدر كبير من « الخيال » و« الشعور » وهما هنا لا يخدمان الناحية العملية . هذا الخيال ، وهو نوع من الوهم غير المرضى ، يساعدنا على ادراك لون الموسيقى التى نسمعها . فهى تبدو لنا أحياناً سوداوية فى طابعها وفى أحيان أخرى مريحة . وهى التى تحول حجر تمثال أبولو إلى جسد حي وترينا العمارة كلوحة كبيرة من الضوء والظلال .

يكفى هذا عن بعض المقومات التى تتميز بها تجربة الاستمتاع الفنى أو التجربة الاستاطيقية . وكما رأينا أنها تعتمد على موضوع يشد انتباهنا ونتأمله اعتماداً على التقمص الوجدانى . وهاتان الصفتان من المميزات التى يمتاز بها الفن على العلم والحياة العملية . وننتقل إلى موضوع آخر وهو « العمل الفنى » .



## العمل الفني

من أقدم تصورات المفكرين للفن اعتقادهم أن العمل الفني « محاكاة » لأشياء موجودة في الواقع . فقد وصف أفلاطون الشعراء والمصورين بأنهم « مقلدون » ولما كانت المهارة في المحاكاة أو التقليد لا تدل على أى قدرة على تقديم الشيء المقلد والحكم بأنه حسن أو سيء ، لذا رأى أفلاطون الفنان انسانا غير مسئول ، بل ولا قيمة له للمجتمع وربما اساء إليه . لأن لكل من ينتمى للمجتمع دورا في النهوض به . وعلى هذا يكون الفنان « عالة » أو متطفلا ، وعبر أفلاطون عن هذا المعنى في الجمهورية بقوله : « إذا جاء إلى مدينتنا يوما واحدا من هؤلاء الفطناء المتقنيين أصحاب الوجوه المتعددة القادرين على محاكاة أو تقليد كل شيء وطلب استعراض نفسه وشعره فأننا سننحني له ونقدّره كأى كائن لطيف ومدهش . ولكن علينا أيضا أن نخبره أنه لا مكان له في مدينتنا ، لأن القانون لا يسمح بوجود أمثاله . ولذا فيعد أن نكمل جيبته بالغار فأننا سنتفيه إلى مدينة أخرى » . ووصف أفلاطون فن التصوير بأنه تقليد للمظهر الخارجى للأشياء ، والامتياز فيه وبلوغ الدقة في المحاكاة يعنى الوقوع في خطأ عدم التفرقة بين الأصل والصورة . وفى قول آخر ذكر أن المصور قد يرسم اسكافيا أو نجارا أو أى فنان آخر حتى إذا لم يعرف أى شيء عن فنون هؤلاء الفنانين ( عند اليونانيين لم تكن هناك تفرقة بين الحرفى والفنان بالمعنى الحديث ) وإذا اتقن عمله ، فقد يجتدع الأطفال والبسطاء فيتوهمون عندما يطلعهم على صورة نجار أنهم يشاهدوا نجارا حقيقيا !

للوهلة الأولى قد يبدو أفلاطون ضيق العقل والأفق عاجزا عن فهم ما هو الفن ؟ ولعل الفنانين الذين تحدث عنهم أفلاطون كانوا قريبين من الشخصوس الهزلية التي نراها هذه الأيام في التمثيل الصامت ( البانتوميم ) ، أى أولئك الذين يقلدون كالبغاوات كما نقول ، أى الذين « على استعداد لمحاكاة كل شيء لا من قبيل الفكاهة ، ولكن بطريقة جادة وأمام جماهير غفيرة . . . فهم يقلدون صوت البرق وسائر الطيور والآلات الموسيقية ، بل وينبحون كالكلاب أو يثغون كالماعز » . . لقد فهمت هذه العبارة خطأ على أنها تعنى معاداة أفلاطون للفن ، ولكنه كان فى الحقى يمتق المحاكاة فحسب .

وتحدث أرسطو عن المحاكاة بطريقة مختلفة ، فقد رأى وجود غريزة للمحاكاة تولد مع كل طفل وكل كائن حى . ولعل الانسان هو أكثر الكائنات الحية قدرة على المحاكاة ، ويفضلها استطاع التعلم منذ حدثه . وعزز أرسطو اشادته بأهمية المحاكاة ، عندما تحدث عن السرور البالغ الذى يشعر به عندما ننجح فى تقليد أى شيء أو عندما نرى شيئا مقلدا بعناية . فحقى الأشياء التى نراها فى ذاتها مثيرة للألم فإننا نظرب عندما نشاهدها وهى تقدم أمامنا مقلدة تقليدا بارعا كصور الحيوانات المتوحشة والجثث . ويرجع هذا السرور إلى ولعنا بالتعلم . وفات أرسطو أن الفنان لا يسعى لإبداع مسجلات للطبيعة ، كما يفعل المصورون الفوتوغرافيون هذه الأيام ، ولكنه يهتم أكثر من ذلك بإظهار متاعره عندما تأمل أى شيء فى الطبيعة . والعمل الفنى ليس صورة طبق الأصل من أى شيء لأنه يعكس حقائق أخرى ممثلة لوجدان الفنان . وعلى هذا نستطيع القول بأن غريزة التقليد أو المحاكاة غريزة سليمة ، بينما يكون للجوانب الخلافة والفعالة الصادرة فى الفن . والميل للمحاكاة عابر ولا يتسم بالحيوية التى تساعد على إبداع أعمال فنية عظيمة ، كما أنه لا يساعدنا على تفسير مبدعات الفن التى لا نظير لها فى الواقع ، أى الفنون المجردة كالموسيقى والعمارة .

ومن الحق أن يحاكي الانسان الطبيعة فى إبداعها . فلقد خلقت معجزات كالمحيطات والجبال والسماء وكل أشكال النباتات والحيوانات فى اعداد لا نهائية كلها تسبح بحمد الله وليست فى حاجة إلى محاكاة الانسان لها .



والأفضل له أن يركز جهده على كيفية الانتفاع بهذه العجائب الفنية ، وأن يعرف حدود قدراته ، فإذا أبدع فعليه ألا يضيع وقته سدى في خلق أشياء تفوق قدرته .

ومن حسن حظ الانسان أنه تنبه إلى هذا العجز منذ وقت مبكر ، واستطاع توجيه قدرته الفنية في مجالات أخرى مكملة للطبيعة . فقد اعتمد على روحه وعقله في إعادة ترتيب الأشياء فأنتج مستحدثات شعر تحاكيها بالارتياح سماها الموضوعات الجمالية أو الفنية ، والأفضل أن نسميها الموضوعات الاستطائية . وعلى هذا يكون الحافز الأساسى للخلق الفنى ليس المحاكاة كما ظن الانسان خطأ ولكنه اتجاه مقابل للمحاكاة ، أى اتجاه لا يسعى لنقل أو استنساخ الموجودات بل يسعى لاثراء قدرتنا على التأمل الاستطائى ، أى يبدع أشياء تضاف إلى الطبيعة فتزداد الموضوعات التى نتأملها ، وربما استحدثنا أشياء جديدة غير موجودة فى الطبيعة .

واتجه نفر آخر من المفكرين إلى ارجاع العمل الفنى إلى ابتداء وسائل لاستنزاف طاقتنا الزائدة ، أى ما يزيد عن حاجتنا فى الصراع للبقاء . أو ابتكار أشياء نعرف أنها غير حقيقية ، أو وهمية ، ولكنها تجلب السرور لانفسنا وتزيد من ثقتنا بأنفسنا وتشعرنا بأننا أقوياء قادرين على الخلق . ولا جدال أن هذه النتائج كثيرا ما تتحقق فى التجربة الفنية الناجحة ، ولكن الفن لا ينفرد بها . فكثيرون منا يستنزفون الفائض من طاقاتهم فى الألعاب الرياضية ، والهوايات المختلفة كلعب الورق والشراب . كما أنه لا ارتباط قوى بين العمل الفنى العظيم الخالد ، ومدى قدرته على تحقيق الغايات الألفية الذكر . ولنذكر مثلا آخر . هناك عازفون مهرة على الآلات الموسيقية يمحضون حياتهم فى التدريب على هذه الآلات . ويعانون مشقة كبيرة للتفوق فى الأداء . ولو كان الأمر مجرد الهروب من متاعب الحياة وأوصابها أو الحصول على وسيلة لخداع النفس ، لكان فى وسعهم الاكتفاء بممارسة العزف ، على الطريقة الجماهيرية ، التى لا تحتاج إلى عناء كبير أو تدريبات متواصلة لعزف بعض المستعصيات من النغمات . ولا يخفى أن هذا الطريق مضمون النجاح من الناحية الجماهيرية . فقلائل هم الذين أثروا من العمل فى الفن الجاد . بينما

يفتح السوق ذراعيه لكل من هب ودب من أنصاف الموهوبين والباحثين عن الشهرة والمجد بغير استحقاق .

وثمة نظريات أخرى زعمت أن دافع الابداع الفنى هو اشباع بعض الرغبات الكامنة فى النفس أو السيطرة على الآخرين أو كما قال العالم النفسى الشهير فرويد لاكتساب « المجد والنفوذ والثراء والشهرة وإعجاب الحسان » . ولا ينكر أحد أن مثل هذه الدوافع قد تكون وراء إبداع الأعمال الفنية الرفيعة ، ولكنها موجودة أيضا عند المصارعين والرابعين ! وهناك نظريات نفسية كثيرة أرجعت الاتجاه إلى الفن الرفيع إلى الشعور بالأحباط وعدم التوافق مع المجتمع فهي تزعم أن الفنان يملك طاقة غير ضرورية لتسيير أمور حياته . هذه الطاقة فى حاجة إلى استنزاف ، أو تذكر أن الفنان يعانى من تضخم فى عشق ذاته يسوقه إلى البحث عن الشهرة والمجد ، وإذا عجز عن تحقيق ذاته عن الطريق القويم ، فانه يتجه إلى الفن كوسيلة زهيدة للتكليف . وقد يكون هذا التفسير صحيحا لو كان الاشتغال بالفن الرفيع زهيدا للتكليف فعلا ، ولكن ما نعرفه عن سيرة الفنانين العظام يكذب هذه الفرية . فكثيرا ما أخفق عظماء الفنانين فى الحصول على المجد المنشود أو الهروب إلى عالم مشتتهى أو إعجاب الجنس اللطيف . ومع هذا استمروا فى ابداعهم ، ولم يحصلوا على الشهرة فى حياتهم ، بل اكتسبوها بفضل تقدم الوعى الفنى عند الأجيال اللاحقة ، التى لم تعد تذكر الكثير من الأسماء التى نالت اعجاب السذج والبسطاء أصحاب السخاء فى بعثرة مشاعرهم .

والحديث يطول عن دوافع العمل الفنى ، ولن يهدينا إلى معرفة حقيقية ، فهناك اختلاف كبير بين كل حالة وأخرى . ولعل أوفى تفسير صادفته قد جاء فى كتاب جوتشالك Art And Social Order الذى ذكر أن العمل الفنى له أبعاد أربعة : فله مضمون مادى هو الذى يسوق الفنان إلى إيجاد « شكل » يسر تجميع المادة الفنية وتقديمها فى صورة تؤثر على متلوقى العمل الفنى ، أو « المتلقى » بالتعبير الحديث . وله أيضا « تعبير » عن وجدان الفنان ، وأخيرا له جملة وظائف نفسية واجتماعية ، والمذاهب النفعية لا تنظر إلى غير الناحية الأخيرة ، فهي تظن أن العمل الفنى قد أبدع « للقيمة العيش » أو إثبات التفوق أو تعويض عقدة النقص أو الضلالة . ولكن من ينظرون للعمل الفنى

كتعبير عن مشاعر تفيض من وجدان الفنان قد استطاعوا إثبات نظرتهم على نحو أكثر اقناعاً من أنصار « المدرسة النضجية » الأولى ، وستحدث بإسهاب عن « التعبير والفن » فيما بعد . وقد نجح أنصار فكرة الشكل أيضاً في اكتساب أنصار كثيرين ، خصوصاً عندما قالوا أن العمل الفني يتركز على « شكل ذى مغزى » ، أو على « التميز » أو على فكرة مثيرة للانتباه . ومن الصعب الانحياز إلى نظرية دون أخرى ، لأن بعض هذه النظريات يفسر طائفة من الأعمال الفنية والبعض الآخر يفسر طائفة أخرى من الأعمال . وما زالت النظريات تظهر عند من لا يقرون هذه النظريات العتيدة . فمثلاً جوتشالك الذى استشهدنا به منذ قليل ، بعد أن أرجع العمل الفني إلى أصل رباعى ( مادة العمل الفني - وشكله - وتعبيره - ووظيفته ) رأى أن هذه العوامل الأربعة تخدم غاية كبيرة واحدة هى إشباع رغبتنا فى الإدراك الحسى للأشياء بدلاً من إدراك العلاقات بين الأشياء كما يحدث فى العلم أى أنها تساعدنا على زيادة استجلاء الأشياء ، حتى نرى أو نسمع كل دقائقها صحيح أن الفنانين لا يقرون مثل هذا التفسير لأنهم إما يشعرون بأن رسالتهم هى التعبير عن وجدانهم من خلال موضوع يصادفونه فى بيئتهم فيما يدعى بالفن التشخيصى Representative Art أو يعتقدون أن رسالتهم هى انشاء شكل ذى مغزى Significant Form منافساً للأشياء التشخيصية . وهذا الكلام يصبح بوجه خاص على كل فن يتصف بتجريده كالموسيقى والتصوير على طريقة التجريديين . الخ . . ولا يعارض جوتشالك ذلك ولكنه يرى أن جميع هذه المدارس المتناحرة تلتقى فى النهاية حول فكرة « الإدراك الحسى » ، لأن كل فنان يحرص انتباهه أو مشاعره فى آخر المطاف فى بؤرة واحدة يمثلها عمله الفني وتكتسب اثارها للاهتمام من نجاحه فى التعبير عن مشاعره واكتشافه لشكل ذى مغزى فى الوقت نفسه .

الفن إذن يزودنا بموضوعات تشد انتباهنا ونشعر بارتياح فى صحبتها . والفن يتمثل فى أعمال مركبة لا نكتفى بالتدقيق فيها ولكنها تسوقنا إلى إدراك ما وراء الإدراك الحسى ، Metaperception فهى لا تطلعنا على مدركات حسية خالصة . متفاعة من أى شوائب من خارج هذه المدركات ، ولكنها تحاول تقليد الحياة فتقدم المدركات الحسية وسط متداعيات ومصاحبات قد تبدو

للوهلة الأولى حشوا أو لغوا ، ولكنها بالتدقيق فيها نرى أنها تساعدنا على اكتشاف مقصد الفنان ، وهكذا فعندما يقدم مؤلف مسرحي دراما تتناول الحب والدميسة والبغض والجريمة والانتقام والموت فإنه يصنع من هذه المعاني مشهدا مجبوكا لا يتكشف لنا إلا بعد أن ندقق فيه مليا ونراجع مرات عديدة . وإذا تصادف أن تذوق الفن من لا يعرف مقصد المؤلف المسرحي فإنه يختار شيئا على هامش اهتمامات هذا المؤلف . فهو قد يظن أن الجريمة وحيلتها أهم من كل ما يرتبط من أحداث ومواقف ، وكان المؤلف المسرحي قد ألف روايته للدعوة إلى الجريمة . ولكنه لو عرف غاية الفن فإنه يركز على ما قصده المؤلف . وسيعرف أن الجريمة مسألة ثانوية الأهمية بالإضافة إلى المعنى الأساسي الذي يدعونا المؤلف المسرحي إلى العناية به . فعلى من يرغب تذوق العمل الفني تذوقا صحيحا أن يفرق بين الجوهر والحواشي . فإذا رأينا مثلا مشهدا مثل مصرع قصير علينا ألا نتصور أن غرض المؤلف هو تعريفنا طريقة القتل ولكنه يقصد معان أعمق من ذلك ، أى ما يدور في خلد القاتل والمقتول .



### الخلق الفني

عندما نتحدث عن الخلق الفني لابد أن نعترف بوجود خفايا كثير ما زالت مجهولة . فمازلنا لا نعرف لماذا نخلق الفن ؟ وما زالت هناك جملة دوافع خفية لا نعرفها . وأحيانا نسبح بقيام أفراد تستبعد أن تكون عندهم أى مواهب فنية بإبداع شعروصين أو موسيقى جديرة بالتقدير . وقد ينسب علماء الفن هذه القدرات إلى أسباب كثيرة قد ننفر منها ، لأنها تشبه الإبداع الفني بأعراض الجنون . ويوجه عام نستطيع أن نقسم الأسباب التي تدفع الموهوبين لإبداع الفن إلى نوعين : نوع واع كطلب المجد والشهرة والمال والنقود ، ونوع آخر غير واع قد تناقشه بافاضة عندما نتحدث عن علم النفس والفن .

وقد يكون المدخل الأفضل للكلام عن الخلق الفني هو الحديث عن كيف يبدأ ؟ فلا بد أن تكون هناك بداية لكل عمل فني تتبعها خطوات متعددة إلى أن ينتهى ويصبح جاهزا كي تذوقه فنيا . ولا جدال أن هناك مالا نهاية له من التجارب التي تختلف في تفاصيلها ، ولكنها في الأغلب تتفق في ملاحظتها العامة بحيث نستطيع أن نستخلص منها نموذجا أو نمطا صالحا للدراسة . ولربما تشابه خط الابداع الفني مع نمط التدفق الفني . ولعلنا نمر عند تذوقنا للعمل الفني بخطوات مناظرة لخطوات الابداع الفني أو مقابلة لها .

ومصادر معرفتنا ثلاثة : الفنان وعالم النفس والفيلسوف . والفنان مصدر هام في هذا الشأن لانه يعي في الأغلب ما يدور بخلده منذ اللحظة الأولى التي لاح فيها خاطر العمل الفني في وجدانه حتى تجسم في صورة محسوسة أو ملموسة . ومع هذا ينبغي الاحتراس من نزوات الفنانين واعترافاتهم . . فمثلا عندما مثل المصور المعاصر « بيكاسو » عن بداية تجربته الفنية قال : « عادة اتمشى في غابة فونتانيلو وأشعر بالغثيان من كثرة الخضرة التي اراها . فافزع احساسى في لوحة يغلب عليها اللون الأخضر . فالفنان يصور وكان هناك هاتفا يدعو إلى تفريغ احساسه ورؤياه وسكبها على أول لوحة تقع في يده . » فهل حقا يعالج الفنان طفق اللون الأخضر الذى مله بان يسكبه على لوحة ؟ . أظن أن المعقول هو أن الفنان عندما يمر بهذه الحالة فإنه يفضل استخدام اللون الأحمر مثلا حتى ينسى اللون الأخضر الذى يملأ عينيه ويشعره بالغثيان .

ولنذكر مثلا آخر ذكره الروائي الأمريكى هنرى جيمس فهو يقول أن « جرثومة » روايته قد بدأت بحكاية قيلت أثناء تناوله الطعام في لندن ، وكان هذه الحكاية هى التي ألهمت مشاعره ، وساقته إلى تأليف إحدى رواياته الكبيرة ، فمن الحكاية التافهة التي سمعها عن خلاف بين سيدة وابنها حول اثاث قصر قديم ورثه الابن عن أبيه رأى وهجا مضيقا أطلعه على كل احتمالات « الدراما » الصغيرة التي سماها Spoils . وبعد أن حصل على بذرة عمله اكثف بها ولم يستمع إلى أى تفاصيل أخرى ونقلها إلى تربة أخرى . ويعقب صاحب الكتاب الذى نشرت فيه هذه الواقعة ويذكر أنه بالاطلاع على

مذكرات هنرى جيمس مؤلف كتاب Spoils يتضح أن هناك جملة خيوط أخرى قد اشتركت في نسج تمثيليته ، أى أنها لم تعتمد على أصل واحد .

ولربما كان الأفضل لمعرفة الأصول البعيدة ليس الاطلاع على مذكرات الفنان ولكن الأفضل هو مراجعة كشاكيل الفنانين . ولدنيا مثلاً فى عالم الموسيقى : الكشاكيل التى كان يدون فيها يتهوفن خواطره ، ولدنيا أيضاً سجلاً حافلاً للمراحل التى مر بها ابداع عمل فى شهر مثل جيرنيكا Guernica للمصور الاسبانى الفرنسى بيكاسو . وفى بعض مكاتب العالم الكبيرة مذكرات تتضمن جميع مسودات دواوين كبار الشعراء ، ومنها تبين المراجعات والتصحيحات والشطب وبدائل الكلمات المشطوبة ، التى تظهر لنا الفكرة فى أول مظاهرها وفى آخرها .

ونترك ما تركه الفنانون ونتكلم عما قاله علماء النفس عن كيف تبدأ تجربة الابداع الفنى . فمثلاً قامت عالمة نفس أمريكية بتجربة طريفة اشترك فيها ٥٥ شاعراً ، و ٥٨ من غير الشعراء ، وطلبت منهم العالمة النفسية بعد أن أطلعتهم على صورة معينة كتابة قصيدة مستلهمة من هذه الصورة ، وان فكروا بصوت مرتفع حتى تستطيع كتابة ما يجول فى خواطرهم ، وبعد ذلك كررت التجربة مع مجموعة أخرى من المصورين ، فقدمت لهم قصيدة لشاعر انجليزى كبير وطلبت من كل منهم رسم صورة مستلهمة من هذه القصيدة . وكانت ترصد الوقت الذى تستغرقه كل خطوة من خطوات الأفراد المشتركين فى المجموعتين ( مجموعة الشعراء والمصورين ) لكنى تعرف ما يحدث فى بداية تجربة الابداع الفنى . وبعد أن حصلت على مادة مناسبة حاولت أن تطبق عليها إحدى نظريات علم النفس عن الابداع الفنى والتى ذكر فيها أن الابداع يمر بأربعة اطوار : التحضير Preparation والحضانة Incubation والإلهام Inspiration والتشكيل Elaboration وانتهت إلى الاعتقاد بأنه من اليسور تحديد معالم كل هذه المراحل ولوأنها لاحظت أن هذه المراحل قد توجد مختلطة بعضها ببعض أو تتزامن .

وننتقل بعد ذلك إلى ما قاله الفلاسفة الذين غالباً ما يقنعون بالتفسيرات التى تدور داخل اذهانهم ، وليس لديهم صبر لانتظار نتائج الاستبيان . ومن

المستطاع تلخيص ما قالوه عن تجربة الابداع الفنى فيما يلى : أولا يحول الفنان الأحاسيس إلى حدوس Intuitions ، ثم يتلقى الهاما الهيا ، فيعيد تنظيم ذرات تجربته المباشرة ويحسم تصوراتهِ في شكل محسوس ، وينمى فروضه الأولية حتى يصل إلى صورة مقبولة لعمله الفنى يجعله صالحا للوجود .

وبوجه عام نستطيع أن نستخلص من كل هذه المصادر المتنوعة صورتين لتجربة الخلق الفنى ، فنحن عندما نتأمل أى عمل فنى ذى أبعاد كبيرة نعرف شيئا ما عن طريقة خلقه الفنى ، فإننا نمعجب للثغرة الكبيرة التى تفصل بين صورته الهائلة الأخيرة أو النهائية وبين بدايته المتواضعة ، ولربما لعب الحظ الحسن دورا ، ولكن سيطرة الفنان على خطوات ابداعه لها مقام كبير هنا ، فكيف يسيطر الفنان على خطوات ابداعه ؟

الفنانون القدامى كانوا دائما يؤمنون بالدور الالهى الكبير فى توجيه خطوات العمل الفنى . وما زلنا نؤمن بها ، ولكن عندما يفشل الابداع فأننا ننسب ذلك للفنان بلا جدال . ويميل الفلاسفة والمفكرون إلى الاعتقاد بوجود قوة موجهة دافعة قبل الشروع فى الابداع الفنى هى التى تتحكم فى كل خطواته . وهناك مدرسة معارضة ترى أن غاية العمل الفنى التى تتحقق فى النهاية هى التى تنظم خطوات الابداع ، ولا بأس من أن نتبع الرأى القائل بأن ما تقوله المدرسة الأولى لا يتعارض مع رأى المدرسة الثانية .

فلنحاول إذن أن نستقصى ما يحدث فى عملية الابداع الفنى ، وقد عبر عنها أحد الفلاسفة الانجليز بقوله : « عندما يقال أن شخصا ما يعبر عن انفعال فنى فإن هذا يعنى أولا أنه يعى وجود هذا الانفعال الفنى ، ولكنه لا يعى ما يعنيه هذا الانفعال . وكل ما يعيه هو وجود اضطراب أو تشوش . فقلق يشعر بأنه يساوره ، ولكنه لا يعرف طبيعته . وقبل أن يعبر الفنان عن انفعاله الفنى يحس بأنه متسلط عليه ويعمل على التخفف من هذا الثقل إلى أن يتبين حقيقة انفعاله الفنى : » وما قاله الفيلسوف يعنى أن العمل الفنى يعتمد على « انفعال » واحد لا تتغير هويته من البداية حتى النهاية . ولكن التجربة قد أثبتت حدوث تحولات لا نهاية لها ولا حصر لها للانفعال الاصلى . ونستطيع أن نوجز تصور هذا الفيلسوف لتجربة الابداع الفنى ذات الانفعال الواحد بأن

الفنان في البداية يشعر شعورا مبهما بوجود انفعال فنى . ولا يستطيع تحديد الانفعال الا بعد أن يشرع في رسمه لو كان فنانا تشكليا أو كتابته لو كان أدبيا . . . الخ . وقد غاب عن هذا الفيلسوف أن بعض الفنانين يتهون من ابداعهم الفنى دون أن يعوا حقيقة ما جرى ، وأن انفعالهم في النهاية ليس أكثر وضوحا من الانفعال في بداية طريق الابداع الفنى . ولعل الكثير من الأعمال الفنية الواضحة قد بدأت واضحة من البداية .

وانحى فيلسوف آخر عند شرح خطوات الابداع الى تصور العمل الفنى ، في صورة مشكلة لا تختلف عن المشكلات التى يصادفها العالم أو المفكر . وأن الفنان يقابل هذه المشكلة عندما يتناول وسيطته الفنية medium وما يقرر كل خطوة هو الغاية التى يسعى إليها . ويستشهد الفيلسوف صاحب هذا الرأى بما قاله مثال أنجليزى مشهور « هنرى مور » الذى قال « أننى أبدأ أحيانا بلا مشكلة قد تصورتها مسبقا . وكل ما لدى هو القلم والورق ، وأحيانا أرسم خطوطا وأشكالا عشوائية ، أى بلا غاية واعية ، ولكننى عندما أتأمل ما وضعت على الورقة تلوح فى خاطرى بعض لمحات تتحول إلى فكرة واعية تصلح للتبلور فيبدأ وعى وخطواتى المنتظمة . . وفى أحيان أخرى أبدأ من موضوع مطروح أو من كتلة من الحجر التى أعرف أبعادها وتكون لدى مشكلة نحتية أريد حلها . . . وتعقب ذلك محاولة واعية لإنشاء شكل ذى علاقات منتظمة » .

ولجأ فيلسوف آخر إلى تحليل العمل الفنى عند انتهائه لمعرفة الخطوات التى اتبعت فى إنشائه فقال : « إذا نظرنا إلى لوحة منتهية ، ولاحظنا خصائصها سنرى أنها تتسم ببعض صفات لن نلاحظها فى الأطوار المختلفة التى يمر بها الابداع الفنى . ولو استطعنا تسجيل هذه الخطوات يوما بيوم أو ساعة بساعة ، أثناء عمل الفنان ، سنرى أنها جميعا تفتقر إلى الخاصية التى نراها فى العمل الفنى بعد انتهائه ، وإن كانت هذه الخاصية هى التى تحكمت فى عمل الفنان فى كل الخطوات السابقة . ولما كانت هذه الخاصية غير موجودة حتى انتهى العمل الفنى لذا لا يصح القول بأنها كانت موجودة فى عقل الفنان ، فهل يعنى هذا أن هناك خاصية ما تتحكم فى العمل الفنى ، ابتداء من أول



خطوة يخطوها الفنان ، وأنها هي التي تحدد ما ينوى الرسام - مثلا - القيام به . وتجييسه على اللوحة ؟ . وربما حدث ذلك أحيانا ، ولكن تجارب الفنانين قد أثبتت العكس . فكثيرا ما اختلفت خطة الصورة الفنية اختلافا كبيرا في النهاية عما كانت عليه في البداية . فأحيانا تظهر هذه الخاصية محددة في البداية لتحديدا قويا ثم يتضح أنها لم تثمر الثمرة المرجوة . ولذا يتجه الفنان إلى تنقيحها وتعديلها تعديلا جلدريا يقضى على جميع ملامحها المميزة ، ويستعير عنها بخاصة أخرى جد مختلفة كأن يكون في نيته تأليف حركة موسيقية سريعة في الموسيقى فيعدل عن ذلك ويؤلف بدلا منها حركة بطيئة . وهكذا يتضح أن الابداع الفني لا ينضج لخطة مرسومة ، وكأنها خطة حربية ، يجب أن ترسم سلفا لضمان تنفيذها تنفيذا حرفيا ، فوعى الفنان يتنقل بسرعة من الخطة المسبقة إلى الغاية التي يسعى لتحقيقها ، وتمثل العبقرية الفنية في يقظة الفنان وقدرته على مراجعة نفسه وتصحيح مساره ، وكلما زادت خبراته قلت عثراته .

فهو في أول خطوة قد يعتمد على جملة معينة يبني عليها قصة أو على « ايقاع » معين لو كان شاعرا ورويدا رويدا تتجمع الافكار حول هذه البداية المتواضعة وينمو العمل الفني نموا عضويا كأنه كائن حي . وهذا يخالف ما يعتقد بعض الناس من أن العمل الفني يجب أن يبدأ بموضوع أو فكرة كاملة . ثم يختار الفنان المواقف أو الأوزان والبحور والقوافي - لو كان شاعرا - التي سيتجسم فيها عمله الفني . فمن ناحية ، يصح القول بأن العمل الفني أحيانا هو الذى يبدع نفسه لا الفنان . وهذا لا يعنى الانتقاص من قدر الفنان . ولكن ما اعنيه هو أنه لا يستطيع أن يفرض أى مادة أو يتصور أنه قادر على تخيله مسبقا بكامله . فتيار الخلق الفني أقوى منه ، ويكفيه أن يتنبه دائما لضرورات عمله الفني ، وإلى القوى الكامنة فيه ، لأنها نابعة من قوى الخليقة ذاتها .

نستكمل موضوعنا بالكلام عن ناحية هامة في الخلق الفني وهي علاقة الفنان بمادته الوسيطة الفنية . فالكلمات التي يستعملها الشاعر ليست بالكلمات الدارجة أو الاكليسيهات التي تشيع في خطابات المراسلات التجارية أو الادارية . والاحجار التي ينحتها المثال ليست نفس لوائح التي

نفوس فيها في الطرقات بعد يوم مطير . وجسم راقصة الباليه ليس الجسم المترهل أو « المعصص » البعيد عن التهذيب والتقويم ، ونغمات الموسيقى ليست من نوع الضجيج الصاخب الذي يصم الأذان ، الى غير ذلك . وفي أكثر حالات الخلق الفني ، تجهيز الوسيط الفني لعملية الابداع عمل في هام يشير بإمكان تحقيق تجربة خلق في عظمة القيمة . والفنان نفسه محتاج إلى إعداد وتجهيز مشايين . فهناك اختلاف بين « خامه » الموهبة ، والموهبة بعد صقلها ، وهذا يثبت أهمية التعليم والاعداد الفني .

من هذا يتضح أن لدينا طرفين في عملية الخلق الفني : الطرف الأول فنان فعال في حاجة الى وعى بمهمته العظمى ، وإلى اعداد قريحته وإلى الحصول على ذخيرة كبيرة من الرموز والصور التي تساعده على اداء رسالته ، وإلى خبرة بالحياة ومشكلاتها وبالنفس الانسانية وإلى ثقافة جامعة ربما لا تهم العالم الذي يتم باجراء تجربة جزئية قد تبعده عن باقى مشكلات العلم والمجتمع والانسانية .

ومن الخطأ الظن بأن كل ما هو مطلوب من الفنان : الالهام والخيال فحسب ، كما اعتقدت النظريات الروحانية التي بالغت في تقدير دور الموهبة ونسبت أن عظماء الفنانين قد أمضوا سنوات طويلة في التدريب على وسائلهم الفنية . فكم أمضى مصور ومثال مثل ليوناردو دافينشي من سنوات في التدريب على استعمال أوراقه وعلى طبخ أصباغه ، ولولا ذلك لظلت الفكرة الفنية أو الخاطر الفني حبيسة في وجدانه . فلن يصح تسميتها عملا فنيا بالمعنى الصحيح إلا بعد أن تتجسم في صورة خارجية يتلوقها المتلقى .

علينا إذن أن نرفض النظريات التي تنسى المؤثرات الاجتماعية والنفسية والفزيائية ، التي تتصور العمل الفني شيئا ذاتيا يتحقق بمعزل عن كل المؤثرات ، فحتى عندما يبدأ الفنان ابداعه الفني مبكرا فانه في حاجة إلى اكتساب العديد من الخبرات التي تيسر مهمة الخلق الفني . وليس هناك دليل أفضل لتأييد هذا الرأي من المقارنة بين الأعمال الفنية الباكرة للفنان وأعماله بعد النضج ، أى بعد اكتساب الخبرات المشار إليها ، فالاختلاف ليس

اختلافا في سرعة الاداء فحسب ، ولكنه اختلاف كبير ، دفع بعض الفنانين إلى إعدام فن مرحلتهم الأولى أو إلى إخفائه أو السخرية منه .

وبعد أن أشرنا إلى أهمية طرفي الخلق الفني - نستطيع أن نتحدث عن مرحلتين يمر بهما الخلق الفني . المرحلة الأولى - مرحلة ذاتية قد ظننا بعض الفنانين كافية وحدها للخلق الفني ، فقال لنا الشاعر الانجليزي ( كولريدج ) أنه حلم بموضوع « كويلاخان » ثم سجل حلمه كما هو بلا تغيير . وكتب أيضا الموسيقى النمساوية موتسارت : « أن أفكر في توارد إلى خاطري عندما يطيب لها ذلك . ولا أعرف كيف تأتي . ولكنها تندفق كأنها تيار فياض . فإذا رصيت عنها احتفظها في راسي ، والناس يقولون أنني أدندنها . فإذا استطعت أن أعياها فأنها تبدأ في التلاحم وكأنها مكونات طبق من الحلوى تتلاحم في مصنع الحلواني . وبعد ذلك أشعر بحرارة في وجداني ، وإذا لم أتعرض لأي معوق فإن عملي ينمو باطراد ويزداد بريقا ، وقد يطول هذا الأمر إلا أنه ينتهي آخر الأمر إلى التبلور في ذهني وأستطيع أن أشاهده وكأنه صورة حلوة أو شخصا ممتعا . وبعد ذلك لا استمع إلى النغمات متابعة كما تبدو عند عزفها فيها بعد ولكنها تبدو في خيالي وكأنها حاضرة جميعا ومتأنية . فعندما أبتدعها بدا لي كل شيء كأنه حلم جميل ، ولكنني عندما استمع إليها كلها في ( نفس ) واحد أشعر برضاء أعظم لأنني لن أنسى مكوناتها أبدا . ولعل هذه الحالة هي أعظم النعم التي منحها الله لي » . ومثل هذه الحالات لا تنكر .

حقا أنها تبدو مفاجئة لنا . ولكنها لا تتحقق من فراغ . أنها تنبت في تربة قد هيأتها التدرجات التكنولوجية ، وبعد أن يتسلح الفنان برموزه الفنية التي حصل عليها بعد تعامله مع مادته الفنية ، ومع عالمه النفسي والاجتماعي . وحتى « موتسارت » الذي وضع مؤلفاته الموسيقية الأولى في سن مبكرة ، يقال انها السادسة من عمره ، فإنه قد حصل قبل بدء ابداعه على ذخيرة هامة من الخبرات الموسيقية والاجتماعية ، وأحيانا تنسى كل هذه التحضيرات في غمرة الفرحة بالابداع الفني ، وكثيرا ما يغفلها الفنانون فيتوهم بعضنا أنها غير موجودة .

والقدرة على التأثير بعالم المدركات الحسية تأثرا حادا وفعالا ، وعلى جمع الحقائق التي تفيد العمل الفني وعلى تحويلها إلى رموز فنية تسمى عادة « الحساسية » . أما القدرة على إعادة تشكيل هذه المادة وعلى صنع صور جديدة لم يسبق ادراكها فتسمى عادة « بالخيال » الخلاق . ودور الخيال هنا يختلف عن دوره عندما تكون كل وظيفته تذكر الاشياء كما هي أو إعادة تقديمها دون اضافة أو إعادة ترتيب . نخلص من هذا إلى أن المرحلة الذاتية للخلق الفني تعتمد على قوتين هما « الحساسية » والخيال الفني . ولا تتبع الحساسية أي منطق محسوب . فبعض الفنانين لديهم حساسية غير عادية بالكلمات والتفيمات ولكنهم لا يشعرون أو يحسون بالخطوط والألوان ، وثمة آخرون لا يتأثرون إلا بكل ما هو انساني أو درامي ، وغيرهم يحس بالأسطح والأشكال الهندسية . وهذا الاختلاف في الحساسية يؤثر في اختلاف الخيال وانجمله عند الفنانين . وقد يكون للحساسية الشديدة ، أحيانا ، آثار ضارة لأن الفنان لا يحتاج منها إلا القدر الذي يساعده على إعادة تنظيم مادته الفنية . وتسجل عظمة الخيال عندما يتمكن الفنان - أحيانا المفكر والفيلسوف - من الربط وتتسق مواد مختلفة . وتختلف القدرة على تحقيق ذلك من شخصية إلى أخرى . ولا يقصد بذلك نزواته وأهوائه ، وإن كان لها دور هام لا ينكر . ولكن المقصود هو الدوافع الكامنة فيه التي تحول بتأثير البيئة والتعلم والخبرة إلى تطلعات وغايات تعبر عن شخصيته الفعالة وعن تميزه . هذا الطابع الشخصي هو الذي يقرر الطريق الذي يسلكه الابداع الفني ، وهو الذي يحدد ما يتتيحه من عالم التجربة وما يستبعده .

و « شخصية » الفنان تتحكم أيضا في خياله وفي قدرته التشكيلية حتى تترك طابعا على كل ما يبدع أي « ماركة مسجلة » تساعدنا على معرفة صاحب هذا العمل . وهذا ما يسمى في الفن « بالأسلوب » . وهو ما يساعد خبراء الفن على تمييز الأعمال الأصيلة من الأعمال المقلدة . وقد يتناول فنانان موضوعا واحدا ، ولكن اختلاف أسلوبهما ينتج عملين فنيين بعيدي الاختلاف . فأحيانا وخاصة في الموسيقى تستطيع شخصية الفنان ارغام الآلات الموسيقية على الافصاح عن أشياء بعيدة عن طابعها المؤلف . وقد

بصور اثنان من الفنانين منظرًا طبيعيًا واحدًا فينتج أحدهما لوحة سوقية سطحية . وينفذ الآخر إلى أعماق المنظر ويكشف علاقات جديدة بين مكوناته ويكتب للوحة الخلود . واللغة العربية مليئة بالمقدرات . ولكن قدرات من يكتبون بها متفاوتة ، لذا هناك اختلاف كبير بين الكاتب العظيم وكاتب « الطابونة » .

ومن أهم الملكات التي تميز شخصية الفنان القدرة النقدية الواعية . وقد يظن أنها شيء لا شعوري ، لأننا اعتدنا نسبة كل ما هو عظيم في الفن إلى اللاشعور ، ولكن الحقيقة هي أن هذه الملكة تتبع الوعي . وقد عبر عن هذا حتى موتسارت الذي تحدثنا عن رأيه في التجربة الفنية واللاشعور ، عندما قال أنه يحتفظ بما « يروقه » من أفكاره الموسيقية . وهذا العمل عمل واع وشعوري بلا شك ، كما يتضح من رأى الموسيقى الروسى تشايكوفسكى الذى استشهد بكلامه : « عادة عندما تثبت البذرة فوراً ودون توقع ، وعندما تكون التربة مهيئة ويكون هناك استعداد للإبداع فإن هذه البذرة تنمو بسرعة وقوة ويرتفع ساقها وتورق وتزهر في نهاية المطاف . . . والكلمات لن تستطيع التعبير بانصاف عن الهجة بلا حدود التي تفرق عندما اتصور فكرة جديدة وتحدد معالمها . هنا ينسى المرء كل شيء ويصبح كالمنجذب ، ويستر كل جسمه طرباً . ويخشى أن يمر الوقت سريعاً قبل أن يسجل كل شيء ، لأن الأفكار تتلاحق في سرعة مذهلة » .

وينبغي أن يقوم الوعي والنقد الواعى برعاية هذه الصورة الأولية للفكرة حتى تتحول الى عمل كامل . وأحياناً يكون لهذه الرعاية الدور الأكبر في عملية الخلق الفنى ، وبخاصة في الأحوال التي تكون فيها الفكرة الأولية هزيلة أو خارجة عن وجدان الفنان ، أو بتكليف خاص . فقدرة الفنان النقدية الواعية قادرة على التعويض وتصحيح وإكمال ما ينقص .

وينبغي الاحتراس من خطأ شائع بين الفنانين وهو الظن بأن القدرة النقدية تستطيع أن تحل مكان الخيال . والمهم أن يترك الفنان كيف يستطيع المواءمة بين قدراته اللاشعورية وقدراته الشعورية . وقد عبر الشاعر الانجليزى « البيوت » عن هذا المعنى تعبيراً بليغاً عندما قال : « الواقع أن

الشاعر الرديء عادة يبدو لا واعيا عندما يتحتم أن يكون واعيا ، ويبدو واعيا عندما يتعين عليه أن يكون لا واعيا .

والعملية الخلاقة اذن تتضمن عنصرا واعيا وآخر لا واع ، فهي مزاج من العبقورية والنوق ، أى قدرة عبقورية لاعادة تشكيل المشاعر التى التقطتها حساسيته ، إلى جانب ملكة أخرى تدرك ما يناسب عمله وما لا يناسبه . هذه القدرة هى « الذوق » وتختلف هاتان القدرتان من فنان لآخر .

وننتقل إلى ما يدعى بالمرحلة الموضوعية . وثمة تماثل بين الفنان ومادته الابداعية . فالفنان بوصفه كائنا حساسا وصاحب قدرة تحليلية كبيرة يتميز بالسلبية والايجابية معا ، فهو يتعرض لمؤثرات لا حصر لها ، ويحتاج إلى تحديد موقفه من كل هذه المؤثرات . فكل مادة فنية تقبل التشكيل على انحاء مختلفة . والطين غير الصلصال وغير الخشب . والخشب يختلف عن النغمات أو الاصباغ . فلكل طبيعته ، ولن يستطيع الفنان أن يتجاهل هذه الطبائع وامكانات تشكيلها وصياغتها . أو أن يقدم على ذلك بغير معرفة ودراسة لكل مكناتها .

والخطأ الكبير الذى وقع فيه بعض المفكرين فى فلسفة الفن هو ظنهم أن المادة الفنية مسألة ثانوية أو ربما هامشية . والفن بأن المهارة فى معالجة المادة وحدها هى التى تنتج الفن خطأ آخر يؤدى إلى ظهور الأعمال السطحية أو الأكاديمية كما يحدث فى نظم الشعر بلا موهبة .

والمادة الفنية تحتاج إلى ابتكار تقنية مناسبة لها . فلا بد أن يبتكر الفنان ما يناسب تناول مادته الفنية . وما يبتكره الفنان من تقنيات يوجه طريقه فى التفكير والتخيل فى هذه المرحلة الواعية التى يصحح فيها الفنان الكثير من خوارطره التى اهم بها فى المرحلة الذاتية . صحيح أنه يستفيد بالمراث التقنى الهائل الذى خلفته الحضارة ، ولكنه يضيف اليه بوعى عندما يسعى لتجسيم مادته الأولية . والفنانون مختلفون فى هذه المرحلة . فبعضهم يثق فى قدرته على استمرار التركيز بوعى ولا يترك العمل الا بعد أن ينتهى من تجسيمه ربما فى

جلسة واحدة . انظر إلى ما قاله الفنان فان جوخ : « أننى لا أترك اللوحة الا بعد اتمامها ، أى اتمها فى جلسة واحدة » ولذا كان غير قادر على اصلاح محاولته الأولى . وهذه هى نقطة قوته ونقطة ضعفه معا . وهناك رسام آخر كان يعد لكل شىء عدته ، ويحضر كل ألوانه ولوحاته وأفكاره ويصنع برنامجا وتخطيطا لطريقة تنفيذ كل خطوة ولا يترك شاردة ولا واردة بغير حساب أو تدقيق أو فحص ويضع لمسات على عمله ويغير ويبدل إلى أن يشعر بالرضا ثم يرسم لوحته فخورا لأنه يعى كل ما فيه .

وفى عالم الدراما لدينا أمثلة كثيرة لمن لا يقدر هذه المرحلة الموضوعية فتبدو أعمالهم أشبه بالمرحلات . وهناك أيضا الذين يجرون تجارب عديدة ، ثم « يزهق منها الممثلون » الذين يكرهون عادة كثرة التجريب ويرون مصير خسارة مادية فادحة . ويدعون أن الاستعداد الفنى هو كل شىء وعمل العمل الدرامى السلام . وغاب عنهم مدى الاختلاف الكبير بين العمل فى أول مراحل الذاتية وصورته النهائية بعد الفحص والتمحيص . فكثيرا ما تحلى المادة الفنية أفكارا ونواطر بدئية يعرفها جيدا من يجلسون على البيانو للارتجال فيرون الآلة قد عبرت عن أشياء كثيرة ما أظنها كانت تحول بخاطرهم فى المرحلة الذاتية الأولى .

وآخر ما تحدث عنه فى هذا الفصل ، هو دور البيئة ، فلا شك أن ظهور فنان ما فى بيئة ما كان له دور اساسى فى تحقيق خلوده الفنى ، فالبيئة الطبيعية هى التى أطلعت على المشاهد الخلابية التى اهتمت بابداع أعظم الايات ، وهى التى تزوده بالخبرة الفنية والتقنية ، وهى التى ترعاه بمن فيها من متلوقين ونقاد فنيين عظام قادرين على تشجيعه ولومه إذا أخطأ ، ومدحه إذا تفوق . والبيئة هى التى تقرر جدارة العمل بالخلود أو الفناء . فالعبقري وحدها لن تجدى اذا ظهر العمل الفنى فى أرض جدياء انتظارا لاكتشاف الأحفاد الذين قد لا يجتلفون عن جلودهم فى عدم تقديرهم للفن . هذا لا يعنى أننا ننكر دور العبقري ، ولكننا نؤمن أيضا بالدور المكمل لها : دور البيئة ودور رد فعل الفنان إزاءها . فكثيرا ما صمد الفنانون أمام فتور جماهيرهم وتعرضوا للفاقة ، وكثيرا أيضا ما اضطر الفنانون إلى إبداع أشياء هزيلة ضحلة لارضاء

زبائنهم ، ولكن لا ننسى في مقابل ذلك التشجيع الذى ساعد الفن على الازدهار حتى فى العصور غير الديوقراطية . وربما كان هذا التشجيع تفاقا ودجلا من الحكام لاثبات ذوقهم الفنى . وفى ظنى أن هذه المسألة تحتاج إلى دعم فى فصل تال اتحدث فيه عن العلاقة بين الفن والمجتمع والأخلاق .



### الفن تعبير أم لعب ؟

تحدثنا عن العمل الفنى وعن الابداع الفنى . وجاء الآن دور الكلام عن ما قاله الفلاسفة والمفكرون والأدباء والفنانون فى تفسير الدوافع التى ساقتهم إلى إبداع الفن . حقا أن كل تجربة فنية مختلفة عن التجارب الأخرى من ناحيتى الابداع والتذوق ، ومن ثم نظر بعض المفكرين إلى هذه النظرة نظرة نفسية خالصة . واعتقدوا أن البحث عن دافع ابداع أى عمل فنى سيطلعنا على إجابات مختلفة تختلف باختلاف المزاج النفسى للفنان وباختلاف الأزمات التى عاناها ، وباختلاف العوامل الوراثية والمؤثرات البيئية التى تهيئ تكون واحدة فى جميع الحالات . وركز علماء آخرون على ناحية البيئة وحدها وخرجوا بما يسمى التفسير الاجتماعى للفن . وظنوا أن من يقيمون فى مجتمع واحد وظروف اجتماعية واحدة سيتتجون نماذج متماثلة من الفن أو خاضعة لروح واحدة يمكن ان نتبينها بالاستقراء ، ومقارنة الانتاج الفنى عند من يعيشون فى ظروف اجتماعية متماثلة . ويتفرع من هذا التفسير ما يدعى بالتفسير الاقتصادى للفن الذى يرجع كل شىء بما فى ذلك الفن إلى أسباب اقتصادية .



وأشهر هذه التفسيرات جاء بها الماركسيون . ولا اعتقد أننا قادرون على الخوض في كل ما امتلأت به مراجع الاستطيقا من نظريات ونخرجات بعضها لم يقو على الصمود أمام النقد وبعضها عاش قرونا طويلة جعلها صالحة للاستيعاب حتى إذا لم تقبل على علائها . وسابدأ الكلام عن أشهر هذه النظريات وهى النظرية التى رأت الفن لغةً للشعور أو رآته تعبيرا عن مكونات النفس الداخلية ، أو لغة مكملة للغة العلم ، تخصصت في معطيات العقل التى تناسب لغة الوجدان الذى ابتدع لغة خاصة هى ما يسمى الفن بكل فروعه وضرويه .

### ( ١ )

وأول هذه النظريات التى سنغنى بدراستها هى نظرية مفكر فرنسى يدعى أوجين فيرون الذى رأى الفن أساسا تعبيرا عن الشعور أو الانفعال emotion وأرجو أن تقبلوا هذه الكلمة العربية كمقابل للكلمة الأجنبية رغم أنها لا تعد أصلح مرادف لها ، إلى أن نوفق أو توفقوا فى العثور على ما هو أصلح منها . فقد رأى « فيرون » أنه من الصعب جعل « الجمال » والبحث عنه أو تجسيمه محور العمل الفنى . والأفضل من ذلك أن نراه لغة ، لها نظير معروف لنا فى الصراخ والايما . فالتعبير عن الألم أو الوجع والسرور فطرى فى الانسان وكذلك فى الحيوانات ، ولكن الانسان عنده القدرة على تنويعه وتحويره والارتقاء به بخلاف الحيوان . وأول صورة للتعبير المتعمد تعتمد على المحاكاة ، كما يحدث فى التصوير والتمثيل mimic . ولكن بعد أن نمت عند الانسان القدرة على التعميم والتجريد اتضح أن وسيلة المحاكاة فى التعبير غير كافية بآلره ، لذا اضطر إلى اختراع رموز قد لا يفهمها غير صاحبها ، كما أنها لا يلزم أن تكون ماثلة للشعور الذى نبعت منه . وهذا يفسر انقسام اللغة إلى « نثر » أى اللغة المستعملة فى التعبير عن الحقائق والأفكار العقلية ، أو المعقولات وفيها تستعمل رموز اختفت منها كل علامات المحاكاة ، أو حورت وحرفت للدرجة أضاعت كل معالم التشابه . وانقسمت اللغة إلى شعر ( يتبع الفن ) للتعبير عن الانطباعات والخواطر الشخصية ، أو التجارب الفريدة التى تخص الفرد وحده . ويعبر فيها بإشارات تتميز بقربها من المحاكاة

والتشخيص الذى طرحه النثر جانبا ، ثم كيف الفن هذه الاشارات حتى نتخدم غايته ، فهو يكملها ، ويزيدها دقة ، ويضاعفها مستخدما صورا عديدة كاللون والنغم والخطوط والأسطح والايحاء . . الخ . وعلى هذا يكون الفن كما قال فيرون : *L'expression emue de la personnalite humaine* أى التعبير التأتري عن الشخصية الانسانية ، كما قال فيرون أيضا « تتمثل العبقرية الفنية فى الحاجة الملحة إلى التجسيم الخارجى اعتمادا على أشكال وإشارات معبرة تعبيرا مباشرا عن المشاعر التى شعرت بها بالإضافة إلى القدرة على العثور على مثل هذه الاشارات والأشكال بفضل الحس المباشر الذى يتعزز فيما بعد بالتأملات والأضافات العقلانية » . وهكذا يكون الفن أوسع مجالا من المعنى المحصور للجمال ، فليس الجمال وحده هو الذى يثيرنا فنيا .

فئة أشياء كثيرة متضاربة تستثيرنا كالفزع والمحزن والقيح . . الخ .

بناء على ذلك استطاع وصف العمل الفنى بأنه « معبر » إذا استطاع أن يطلعنا على الحالة التى أدرك الفنان من خلالها أى احساس أو شعور أو عاطفة . ولكننا إذا استعملنا كلمة « مُعبر » بطريقة أكثر تخصيصا فإننا نستطيع أن نفرق بين نوعين من الفن : الفن التعبيرى والفن الزخرفى . وفى النوع الأخير تكون غايته هى متعة العين والأذن ، ويكون الجمال فى الشكل والخطوط واللون هو ما نطرب له وما ننشده . وقد اعتقد فيرون خطأ أن الفن الأخرى كفه من هذا النوع . وفى حالة الفن التعبيرى لا يبحث أويهم الفنان بالجمال والرشاقة والحلاوة . . الخ . وهذه النظرية تعد متممة لنظرية التقمص الوجدانى الذى تحدثنا عنه ، فلما كان الفنان يبدع ويصور مشاعر وعواطف وشخصيات انسانية ، أى يعبر عن كل ما يثيرنا فى الانسان ، لذا نحتاج فى تقبل عمله إلى شعور مماثل هو التقمص الوجدانى ، أى أن هذا النوع من الفن ليس حسيا بالضرورة . وهكذا يكون عند فيرون معياران لتقدير الفن : أحدهما للفن الزخرفى الذى يعتمد على مقاييس الاتساق والتوافق والتناسق ، أى كل ما يتبع الجمال . وفى حالة النوع التعبيرى ، يكون المعيار هو مدى الاثارة العاطفية . ولن ينجح أى فنان إلا إذا التزم الصديق والأمانة فى نقل مشاعره والتعبير عنها ، فتكفى هذه الصفة وحدها لى يكتسب عمله

الأصالة ، لأن مشاعره متجددة مثل العمل الفني الذى يبدعه .

وأما الكاتب الروسى المشهور ليون تولستوى فله كتاب يدعى ما هو الفن ؟ . أثار الاهتمام عند ظهوره وما زال محتفظا بأهميته حتى الآن . ولعله استفاد من كتاب فيرون . وقد ركز تولستوى على معنى الأمانة والاخلاص بوجه خاص . وبعد تولستوى شاع وصف الفن بأنه لغة للتعبير والشعور ، وشاع أيضا القول بأن الفن شيء والجمال شيء آخر . وعبر تولستوى عن ذلك بالقول : « أن الفن وسيلة من وسائل الاتصال بين انسان وآخر . وما يميز الفن عن الحديث العادى أننا فى حالة الكلمات العادية ننقل أفكارنا . أما فى حالة الفن فإننا ننقل مشاعرنا » .

وننتقل الآن إلى نظرية هامة جعلت التعبير أيضا غاية الفن . انها نظرية الفيلسوف الايطالى بندتو كروتشى . وما عناه كروتشى يختلف عن المعانى التى ذكرناها آنفا ، رغم بعض التشابه الظاهرى . فكروتشى يفرق بين التعبير بالمعنى « الاستطائقي » والتعبير بالمعنى الفسيولوجى ، أو بمعنى أصح المعنى الدارج الذى اعتدناه فى حياتنا العملية كأن نقول مثلا لقد عبرت بهذا العمل عن غضبى أو رضائى . وبالمعنى الأول « أى الاستطائقي » يكون الفن تعبيرا . ويرى كروتشى أن التعبير فى الفن مساو للحدس ، أى أن الكلمتين مترادفتان . وكذلك نستطيع أن نستعمل كلمة التعبير كمرادف للرؤى Vision وبلغة كروتشى « كل انسان قادر على تجربة الاستنارة التى تدور فى أعماقنا أو خلدنا عندما ننجح فى تحديد ملامح انطباعاتنا ومشاعرنا . ثم تتجسم هذه المشاعر أو الانطباعات فى كلمات تنقلها من النطاق المظلم فى أرواحنا إلى وضوح تأملات الروح . فضلا عن ذلك ، فمن الميسور صوغ المشاعر لا بوساطة الكلمات وحدها ، وإنما كخطوط وألوان ونغم . وعندما تصاغ المشاعر هكذا توصف بأنها تعبير » . وقد زاد كروتشى من مشكلات نظريته ، وابتعد عن المعنى المألوف عندما لم يقف عند القول بأن التعبير هو صوغ الانفعالات أو المشاعر فى كلمات أو خطوط أو ألوان أو انغام ، ولكنه اكتفى بجعل هذا الصوغ ذهنيا أى كتصورات أو صور داخل الذهن ، أى أننا عندما

نعتبر عن شكل هندسى ما فلا يلزم أن يكون لهذا الشكل الهندسى وجود قائم بذاته . أى يكفى لكى يقال أننى « عبرت » ، أن أملك صورة ذهنية دقيقة له تساعدنى على تتبعه ، هذا هو معنى التعبير عند كروتشى ، أو بمعنى أصح « المعنى الاستطائى أو الروحى ، أما التعبير بمعنى التجسيم فى جسم مادى فهو تعبير فى المستوى المادى أو الفسيولوجى كما قلنا ، له دور ثانوى بالمقارنة بالمعنى الروحى ، أى أنه لا يزيد عن ترجمة إليه للواقعة الاستطائىة فى مظهر مادى . وبذلك تكون هذه المظاهر المادية مجرد معينات لاعادة تمثيل الفعل التعبيرى ، أو مجرد وسائل نافعة تقيلنا للتذكر عندما نعجز عن التذكر ، وكأنها نوتة الموسيقى التى يدون الفنان الموسيقى فيها أفكاره ، أو الكشاكيل التى يرسم فيها المصور « استكشاته » أو مخططاته .

وهكذا يكون كروتشى قد خلط بين كل التصورات المرتبطة بالخلق الفنى ، كالابتداع والاختراع والخيال . وخطأ كروتشى فى بعض الحالات عندما ظن أن هناك تعبيراً يدور داخل الذهن ، ويستطيع البقاء حتى إذا لم نجسمه تجسيمياً مادياً خارجياً . وهو فى هذه الحالة لن يزيد عن مثل نعرفه جميعاً عندما نفكر بصوت مرتفع ، أو نحدث أنفسنا . فالتجسيم المادى الذى استهان به كروتشى مسألة أساسية فى كل ابداع فنى ، أى أنه ليس مجرد عامل مساعد . فلولاها لما عرفنا التجربة المقابلة لتجربة الابداع الفنى ، أى التلوق الفنى ، فنحن فى هذه الحالة لا نبدأ بالتعبير كما هو داخل ذهن الفنان ، لأننا لا نستطيع أن نصل إلى ذلك إلا إذا قرأنا أفكاره أو خمننا ما يدور فى خلدنا ، ولكننا نبدأ هذه التجربة بتأمل الجسم المادى للتعبير . وخطأ آخر ظهر فى نظرية كروتشى . هو ظنه أننا نستتير أو نحلمس انطباعاتنا أو مشاعرنا فى نفس اللحظة التى « نعبر » فيها عن هذه الحلدوس أو الانطباعات أو اللحظات النيرة التى نجرىها . فالحقيقة أن التعبير مرحلة لاحقة تليء بعد ومضات الانطباع أو الحلدوس ، إلى غير ذلك من الكلمات التى يستعملها كروتشى بمعنى واحد . ومن الخطأ كذلك أن نظن أن « التعبير » و « الحلدوس » متماثلان . فما أبعد الاختلاف بين الانطباع الأول والصورة التعبيرية التى تجتمع فيها عناصر كثيرة بتيئة الضله بالبزة الأولى التى تصادف تغيراً كبيراً فى الملامح ، كثيرة الشبه بالاختلاف بين « البويضة » والكائن الحى !

لقد قسونا على كروتشى ، ولكن هذه القسوة ترجع إلى أهمية نظريته وخطورتها وفداحه تأثيرها : على أن « التعبير » كغاية للفن قد تعرض لانتقادات كثيرة . فقول أن هذه النظرية تصح في حالة واحدة عندما يكون هناك لقاء بين الفنان وجمهوره . فتكون هناك لغة مشتركة بينهما . ولكن هذا الكلام ليس صحيحا في حالة زائر معارض الفن الذى يتأمل اللوحات بطريقة مختلفة تماما عن الخطوات التى مر بها الفنان المصور . كما أن الأثر الذى جعلتها هذه النظريات غاية الفن لا تتحقق في الحالات العميقة للفن ، أى التى لا تنلوق فيها العمل الفنى الا بعد جملة جلسات أو مشاهدات ، كما هو الحال في الحفلات السمفونية أو العروض المسرحية العميقة . وربما صحت نظرية التعبير في حالات الوعظ أو المسرحيات التى يتخيل فيها المؤلف جمهوره وما يظربون له وما يسخطون عليه .

## ( ٢ )

نظرية التعبير في الفن لها طابع سيكولوجى ، عند فيرون وتولستوى وكروتشى وغيرهم ، بغض النظر عن الاختلاف في اختيار المصطلحات ، وقد نبهنى إلى ذلك التعريف الذى جاء به باركر « الأمريكى » عندما عرف الفن بأنه التعبير الخيالى عن رغبة . وكل ما فعله باركر هو أنه استعاض عن كلمتى « حدس » وشعور كلمة رغبة أو حاجة وبذلك أصبح مذهب سيكولوجيا سافرا ، وربما أكثر تحديدا من القول بأن الفن تعبير عن شعور ، الذى يصح وصفه بأنه مذهب التعبير للتعبير . ووفقا لنظرية باركر التى توصف بأنها النظرية النفسية في تفسير الفن فإن هناك وسيلتين لاشباع الرغبات أو الحاجات النفسية : الأولى هى الوسيلة الواقعية أو العملية . والثانية هى وسيلة « الحلم » . والوسيلة الأولى تشق طريقها إلى الواقع بغير لف أو دوران ، وأعظم ثمارها العلم الذى يكتشف قوانين تيسر للآخرين تحقيق غاياتهم العملية ، ولا يختلف اثنان على نجاح العلم في هذه المهمة . وفى الوسيلة الثانية تشبع هذه الرغبة عن طريق الخيال أو الفانتازيا ، كما يحدث في الحلم وأحلام اليقظة ، والفن في هذه الحالة يحاكي الحلم مع اختلاف هام بين الحالتين . فالعلم حالة عرضية غالبا لا تترك أثرا في نفسه الحلم بعكس العمل

الفنى الذى يوهم بأنه شىء خلق للخلود ، وربما كان اخلد من الموجودات فى عالم الواقع والطبيعة .

والعمل الفنى يحنثنا على الايمان بحقيقته ، أو بأنه حقيقى أكثر من أى حقيقة . فكثيرون يتصورون شخصيات « فاوست » و « هاملت » و « دون كيخوته » شخصيات حية نابضة بالحياة . وعندما نقابل شخصيات فعلية نتيقن من صدق رؤية الفنان ، والاختلاف الأخير بين الحلم والعمل الفنى هو أن الحلم موجود فى الخيال وحده ، أما فى حالة الفن فإنه يتجسم فى شكل خارجى ، أى يعبر عنه بالخطوط والألوان والنغمات . . الخ . وهذا يعنى ان الفنان لا يكتفى بأبقاء حلمه حياً داخل وجدانه ، ولكنه يسعى لمناسبة الواقع ، والأضافة اليه وإثرائه ، وخلاصة القول : العمل الفنى ينبع من رغبة ، ويشبعها ، وهو ليس شيئاً موجوداً فى الأصل فى الواقع ، ويحاول الايمان بأنه من الواقع ، وينطبق رأى باركر على الفن « التشخيصى » الذى يستلهم الواقع ، أو يحاكيه ، أو على كل ما يتبع المذاهب الواقعية فى شتى مجالات الفن . ولكن هناك فنوناً أخرى كالموسيقى و « العمارة » وغير ذلك ، لا تبالى بالتشبه بالواقع ، لأنها تتسامى عليه ، وترى الاتجاهات التى تسعى إلى ذلك ، أى إلى المحاكاة ، اتجاهات خاطئة لا تعرف ماهية الفن . والحق أن الفن لا يسمى حتى إلى اشباع رغبة على نحو ما يحدث فى الحلم ، ولعله أقرب إلى العلم من ناحية محاولاته كشف خفايا مجهولة من الحياة والواقع ، أو تمهيد الطريق أمام كشف العلم باعتباره أكثر تحرراً وانطلاقاً . فالخالمون كما هو معروف هاربون من الواقع الذى يعذبهم ويضنيهم إلى عالم وهمى مستحب . هذا العالم بعيد عن عالم الفن الجاد الذى يدل على أن الفنان لا يخشى الواقع ، ولا يخشى خفاياه ، ويحاول مواجهة المشكلات بروح جسورة ، قد تعرضه لمخاطرة جسيمة ما كان اغناه عنها لو كان غرضه اشباع وهم أو محاكاة الخالمين ، ولربما صبح القول بأن الفن فى صورته الرخيصة الهابطة يمثل الحلم ، أما الفن فى صورته السامية فيمثل الواقعية فى أعظم مظاهرها .

وأخطر نوع من الرغبات هو ما يدعى بالرغبات الفرويدية ، التى ركزها فرويد على الجنس والعقد المرتبطة به حتى انتهى به الأمر إلى تشبيه العمل الفنى

بأعراض المرض النفسى ١ ، وجعل الفنان مريضاً بالعصاب النفسى يسعى للبرء من مرضه يشغل نفسه فى عمليات الابداع حتى ينسى المحنة التى تعرض لها . وتمشياً مع مثل هذه النظرية ، فإن فنانين كثيرين قد أبدعوا الفن بفضل عاهاتهم النفسية ، فدافنشى مثلاً كان ابناً غير شرعى ، ولكن كم هناك من أبناء غير شرعيين لم يفلحوا فى الاقتداء بدافنشى . ولربما صلت مثل هذه النظرية عند تطبيقها على أنواع قليلة من الفن كالغزليات التى قيلت فى التشبيب بالمحبوبة ، ولولا هذا الحرمان ما هبط الوحي على شعراء الغزل العظام ، واكتفوا بأشباع مثل هذه الرغبات اشباعاً مباشراً كغيرهم من عباد الله . ولكن ما القول فى أولئك الذين لم يحرموا أنفسهم من أى متعة جنسية ، ولدينا ذو اللحية الزرقاء بيكاسو وقبلهم عرفنا الموسيقى فاجتر وجوته الذى اخذ حقه كاملاً من « ابروس » واحب حتى فى سن الثمانين ! والأمثلة كثيرة لا تحتاج إلى تنويه . فاذا تركنا الفرويدية جانباً سنرى مذهباً كمدبب النفسانى النمساوى أدلر ليس أسعد حالاً ، فهو الآخر نسب الابداع الفنى إلى عقدة الشعور بالفضالة ، واهتدى إلى أمثلة كثيرة لتأييد نظريته ، أبرزها بيتوفرن بالطبع ، الذى أبدع أعظم أعماله بعد أن اكتمل صممه بعد سن الثامنة والعشرين . ونكرر نفس الحجة التى ذكرناها آنفاً ، فكم هناك من أصحاب عاهات مماثلة لعاهته نشاهدهم كل يوم بين المسئولين . وكل ما يعرف عن حياتهم هو غرابة الاطوار وحلة الطبع الذى ربما اشترك فيه كل من أصيب بمحنة كفقدان البصر والسمع !

وحظيت التفسيرات النفسية للابداع الفنى بشعبية كبيرة دفعت الكثيرين إلى اختراع قصص مثيرة وراء المبدعات الفنية . ونسبوا مغامرات غرامية إلى فنانين لم يذكرنا لنا أى شىء عن عواطفهم المشبوبة . أو تصادف أن الفوا اعمالاً درامية حزينة فى أسعد أيام حياتهم ، أو الفوا عمليين مختلفي الطابع فى نفس الوقت لكى يثبتوا عدم ارتباط مشاعر العمل الفنى بالمشاعر الشخصية للفنان ، أو لعل الفنان يعتمد ابداع أعمال مناقضة لحالته النفسية من قبيل التعويض . كل هذا لا يعنى انكار أهمية التفسير النفسى للابداع الفنى . ولكنه يعنى الدعوة إلى الحرص وعدم اصدار قوانين عشوائية فى مسائل غاية فى

التعقيد مليئة بالخفايا التي ما زالت تحتاج إلى مزيد من الفهم والحاجة إلى التنوير . وما يعرف « باللاشعور الجماعي » عند العالم النفسى يونج ما زال يطلعننا على عجائب في كل يوم . فهناك قوى خفية كثيرة ، تكمن داخل اللاشعور ولا يدركها الفنان ، ويعجز غالبا عن تفسير ألوانه وخطوطه ونغماته وكلماته التي قد ترمز إلى معان روحية بعيدة الدلالة يحتاج حل طلاسمها إلى خيرة نفسية كبيرة وإلى علماء متمرسين في تفسير الأحلام ، التي تجمع رموزها من حضارات بعيدة الصلة عن خبرات الفنان ، وتراكت في لا شعوره دون أن يدرك أنه قدم في عمله الفنى خلاصة أساطير البشرية ، وما كان يوسعا أن يفهمها إلا بعد أن اطلعنا على فن الحضارات التي تصفها بالبدائية وعرفنا مدى عمقها الروحي ، وكان الفنان وسيط يخلق لغات غريبة عنه ويفهم الجميع الخصبة الثرية الكلمة وراء إبداعه ، والتي ساقته إلى الانفصاح عن أشياء لا تخصه ، ولكنها تخص البشرية جمعاء . فتركنا هذا الموضوع معلقا ، دون أن نعرف ما نحتاج أن نعرف معرفة أكيدة إلا بعد أن تتجمع لنا مادة وغيرة تسمح لنا بالذكاء كل ما وراء بعض الأعمال الفنية الناعمة . ولترك الفنانين ، والشعراء بوجه خاص - جانباً - لأن أغلبهم يفاجئنا مثلنا بما تفهمته إبداعه الفنى من معان بعيدة عن شعوره الواحى .

### ( ٣ )

ويرتبط بالتفسير النفسى للفن تفسير آخر رأى الإبداع الفنى نوعا من « اللعب » المقابل للأعمال الناعمة التي نعرف دوافعها وأثرها المباشر على حياتنا ، وهذا التفسير يرجع إلى « كانط » الذى ميز العمل الفنى عن غيره من الأعمال ببره عن الغاية . ولم يذكر كانط كلمة « اللعب » كصفة للعمل الفنى ، وترك هذه المهمة للشاعر المفكر الألمانى شيلر الذى تبين هذه النظرية . وألف رسالة في شرحها سماها « فى التربية الاستطيقية للإنسان »<sup>(١)</sup> وشاعت نظريته وتبناها كثيرون لا يعرفون مصطلها فى أغلب الظن ، وكان من بينهم الفيلسوف الانجليزى هيربرت سبنسر الذى بدأ كلامنا بنظريته لبساطتها ،

(١) قدمت بحثا عن هذه الرسالة فى مجلة « تراث الإنسانية » .



رغم تأخرها تاريخيا عن نظرية شيلر بقرابه مائة عام ، ثم نعود إلى شيلر بعد ذلك . وأوضح سينسر نظريته في العلاقة بين الفن واللعب بمقارنته الأعمال العادية التي تقوم بها بظواهر الابداع والاستمتاع الفني . فحين إذا حللنا الأعمال العادية سنرى أنها تتميز بخصائص ثلاث : أولها شعورنا بالمتعة عند ممارستها ، ولزدياد حذقنا وبراقتنا في اداؤها بتكرار هذه الممارسة ، وبأنها تنتج ثمرة لها قيمة موضوعية يقدرها الآخرون . أما في حالة الأعمال التي نمارسها بقصد « اللعب » أو « استايطيا » فلنلاحظ وجود الخاصتين الأولى والثانية وغياب الخاصة الأخيرة لأن العمل الفني لا يحدث أثرا موضوعيا مماثلا لأثر الأعمال العادية . ويرى سينسر أن اللعب عمل نمارس فيه قدراتنا ونشعر بمتعة مباشرة مستمدة من هذه الممارسة دون مبالاة بنتائجها النهائية ، على نحو شيء مما يحدث عندما نمارس لعبة رياضية نستمتع بها ، رغم إحراكتنا أحيانا بأن الوقت الذي أضناه في ممارسة اللعبة قد ضاع سدى بالمقارنة بما يحدث عندما نشغل وقتنا في إنتاج شيء يفيدنا فائدة صحيحة ويفيد مجتمعا . وعندما نبحت عن السر النفسي وراء إقبالنا على اللعب ، والاستمتاع بالفن ، سنرى أن لدينا طاقة نفسية وعقلية زائدة عن حاجتنا ، تدفعنا إلى استنزافها في هذا المضمار . وعلى هذا سميت النتائج الخفية والناضجة بنتائج « خبيثة » وسميت النتائج التي لا نعرف لها تقعا مباشرا بالنتائج « الجميلة » أو الاستايطية . وبمن أن نستخدم الكلمة الثانية رغم أن كثيرين يصفون القيم الاستايطية « بالقيم الجميلة » ( وقد عرفنا في فصل سابق الفرق بين الاسمين ) . والنتائج الاستايطية تتمثل في المشاعر المستجبة التي نشعر بها في تجربة الاستمتاع الفني ، أو الابداع الفني على السواء . ويرى « كورت جون دوكاس » الذي قدم لنا نظرية سينسر في كتابه The Philosophy of Art أن هذه النظرية قد تحدثت عن المشاعر الاستايطية التي نشعر بها عند الاستمتاع بالعمل الفني ، ولكنها لا تفسر العمل الفني ذاته ، وهناك اختلاف بين الحالتين ، شبيه بالاختلاف بين القراءة والكتابة . فالقراءة تناظر الاستمتاع الفني ، والكتابة تعد مناظرة للابداع الفني ، ومن الخطأ الظن بأن الممارسة الفنية تمارس في الوقت الزائد عن الحاجة أو عند غياب غاية نافعة تستنفد الطاقة الزائدة عن حاجتنا ، ويدلنا على ذلك أن الفنانين لا يتوقفون عن ممارسة عملهم بمجرد

شعورهم بالارتياح بعد استفاد طاقتهم ، ولكنهم يحدون لنفسهم غاية أبعد تحتاج إلى وقت أطول من الوقت « الضائع » أو الزائد عن الحاجة ، فهناك شيطان بداخلهم يسوقهم إلى الابداع حتى بعد أن يشعروا بالارهاق ، وينسيهم النفع والغايات النفعية ، ولعل الفنانين قد ضربوا المثل في تركيزهم ومجتهدتهم لعملهم الذي لا يتركوه إلا عند بلوغه الكمال ، ويبحث المشتغلون بالنواحي « النافعة » اقراءهم على محاكاة الفنان في حبه لعمله ، وعشقه للكمال والاجادة ، ولا اظنهم يتصورون حين ذاك أن الفنان انسان يستغذ طاقته فيها لا يجدى ، أو أنه مجرد باحث عن لذة المتعة .

وقد وصف سبنسر الممارسة الاستيطاقية بأنها لا تسعى لأكثر من الاشباع المباشر وزيادة القدرة على هذه الممارسة دون حاجة إلى غاية موضوعية ، أى ليس هناك هدف وزاها . وينسى أن « اللعب » الفنى يشغل أذهاننا ويدفعنا إلى متابعة نتائجه وأثاره . وكما شغلت « جوته » أعماله الفنية واعتبرها أحيانا أهم من قضايا بلاده ، أو أهم من الدولة الأوربية التى كان نابليون يسعى لا قامتها .

وكما وضع سبنسر نظريته لغاية نفسية أو بيولوجية ، كذلك وضع أصحاب النظريات المقابلة له نظرياتهم لنفس الغاية ، ففسروا معنى « اللعب » فى الفن بأنه يسعى لتحقيق هدف بيولوجى وهو اعداد الكائن الحى لمهام الحياة ، وله غاية أخرى اسمى وهى الارتقاء بقدراتنا ووضع نماذج للكمال تقتدى بها الأعمال غير الفنية فى معركتنا للمصراع مع الحياة . وإذا وافقنا على اعتبار « اللعب » مرادفا للفن سنرى أن مقوماته السيكلوجية تتخذ ثلاثة مظاهر : أولا يمارس الغمل الفنى تلقائيا ، دون مبالاة بغايته العملية . وفى المرحلة الثانية فاننا قد لا نشعر بأن الموقف الذى يمارس فيه الفن يتطلب مثل هذا العمل الفنى ، ولكننا نوهم أنفسنا بأن له غاية بعيدة ونسخر جهودنا لتحقيق هذه الغاية . وفى المرحلة الثالثة نعتبر العمل الفنى غاية فى ذاته ، وبتركز جهودنا على اشراك الآخرين معنا فى متعة الاستمتاع الفنى ، وفى هذه المرحلة يشعر الفنان بأن له رسالة هامة أكثر من الحصول على اعجاب المتلقين : انه التأثير فى الآخرين وتوجيههم روحيا وفكريا . وهكذا يكون

ما ابتدأ لعباً قد انتهى إلى نتيجة عملية ونفعية تتسامى عن معنى اللعب ،  
أو استنزاد الوقت الضائع ، الزائد عن حاجتنا .

وكما ذكرنا فإن أصالة نظرية « اللعب » إنما ترجع إلى الشاعر شيلر . الذى  
فرّق بين ثلاث حالات للنفس الانسانية أولها الحالة الفيزيائية أو المادية ،  
ويليها الحالة الاستطيقية ، أما قمة حالات النفس فهى الحالة الروحية  
أو الأخلاقية .

والحالة الاستطيقية مجرد وسط بين حالتين هما حالة الانسان الخاضع  
خضوعاً كاملاً لضروراته المادية والفزيائية ، والحالة الروحية التى تمثل القمة  
التي نسعى جميعاً بلوغها . فلا بد أن يتطهر الإنسان من غرقه فى الحسيات قبل  
أن يصبح كائناتاً روحياً أخلاقياً . هذه المرحلة التى نتطهر فيها من أوصاب حياتنا  
الحسية هى المرحلة التى سماها « شيلر » المرحلة الاستطيقية .

والبشرية قادرة على العيش فى مستويات ثلاثة : المستوى المادى  
أو الفزيائى المعتمد على اشباع الشهوات المادية ، ومستوى العشق الفنى ،  
أو المستوى الاستطيقى الذى يعد الفن أعظم غاية للاستمتاع بالحياة ،  
والمستوى العقلانى وهو قمة هذه المستويات وفيه يخضع كل شئ للعقل والقيم  
الأخلاقية ، وبذلك تتحقق الحرية الصحيحة للانسان . وعلى هذا يكون الفن  
مثلاً لمرحلة وسيطة ، تنتهى بمجرد بلوغنا للنغاية الأخلاقية الأسمى . فالمرحلة  
الاستطيقية أو « الفنية » لا قيمة لها فى ذاتها ومصيرها هو الزوال تماماً مثل  
المرحلة المادية أو الفزيائية .

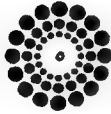
ولكن من ناحية أخرى ، لا غنى عن هذا المرحلة الاستطيقية . ففيها  
يتحقق التوفيق بين طبيعة الانسان الحسية وبين عقله وروحه . فالانسان يتبع  
عاملين ويشده كلاهما ناحيته ، ومن ثم فإن عليه أن يشبع الخاصتين : المادية  
والروحية ويوفق بينهما . ولن يشعر بحريته ما لم يتحقق هذا التوافق الذى نشعر  
به فى تجربتنا الاستطيقية التى نقبل عليها بكل قوانا لادراكنا دورها الهام فى  
تحقيق تكامل الروح الانسانية ، وعدم انفصامها إلى جزأين منفصلين أحدهما  
يغرقنا فى شهوات الخس ، والطرف الآخر يرفعنا بعيداً عن الأرض إلى  
المطلق . وتشابه التجربة الاستطيقية هى و « اللعب » الذى نقبل عليه أيضاً

بكل قوتنا ويشغل افئدتنا وعقولنا وحواسنا . ونشعر خلالها بتكاملنا وزوال  
الفاصل الذى يفصل عالمنا المادى عن عالمنا الروحى . وبذلك نتحقق لنا  
السعادة ، التى تتمثل فى حالة التوازن والارتياح الذى نشعر به فى حضرة  
العمل الفنى ، ولا يشغل بالنا حين ذاك غير دورنا الاخلاقى ، أى قمة رسالتنا  
كأدبيين ، وأفضل مثل فى تتحقق فيه هذه الغاية هو « المؤسسة »  
أو التراجيديا . وقد كان شيلر شاعرا فى أكثر الأحيان عند كتابته لنظريته فلم  
يبال بالتناقض الذى تمثل كما ذكرنا فى اشادته طورا بالمرحلة الاستيطيقية ،  
واستهانتها بها طورا آخر ، اذ رآها مجرد مرحلة انتقالية ، واختار لها كلمة مثيرة  
للجدل وهى « اللعب » الذى قد يبدو مرادفا للعبث وعدم الجدية عند  
كثيرين ، والأمر بالمثل عند كلامه عن قيمة « الجمال » فقد رآه أحيانا وسيلة  
للتنوير فى المرحلة الاستيطيقية الوقتية أو العابرة ، أى يجب أن نتجاوزه ، لكى  
نبلغ المرحلة الاخلاقية والعقلية . ورآه فى حالات أخرى دليلا على تناغم  
النفس واتساقها .

بقى بعد ذلك أن نجيب على سؤال هذا الفصل هل الفن تعبير أم لعب ؟

ومن الحق أن الفن يجمع بين هذين العنصرين فهو « تعبير » باعتباره نابعا  
من النفس ، ممثلا للشخصية الانسانية فى جملتها ، ويوصفه ممثلا لأعظم متعة  
ترتاح لها النفس فى البداية لا بأس من اعتباره لعبا ، باعتبار اللعب كان غايتنا  
القصوى والمثل فى مرحلة الطفولة ، وكنا نتمنى أن تتحول كل ضرورات الحياة  
إلى لعب حتى نعشقها ، وقد تنبه علماء التربية إلى ذلك ، ولكن الخطر فى  
استخدام هذا المصطلح يكمن فى تصور بعضنا أن الفن هامشى التأثير ، وإن  
كان فى الحق يلعب أحيانا دورا أخطر وأهم فى تشكيل عقولنا ، ونفوسنا ، حتى  
أننا نتصور أحيانا أننا قادرون على الاستغناء عن الحيز ولكننا لن نستغنى عن  
الفن أبدا .





## الشكل والمضمون

نذكر من قرائتنا في الفلسفة ، أن أرسطو قد حدد أربعة أنواع من العلل هي العلة المادية والصورية ، والفاعلية والغائية . ثم اكتفى بعلمتين فقط باعتبار العلل الثلاث الأخيرة تنطوي تحت العلة الصورية ، وقال ان الفاعل يفعل على حسب صورته ويحرك الشيء على حسب صورة الشيء والغاية مرتسمة في صورة المحرك يقصد إليها . وانتهى إلى أن العلل طائفتان مادية وصورية ، وجعل للعلل الصورية مكانة أعظم باعتبارها ممثلة للعقل والروح ( راجع كتاب يوسف كرم - تاريخ الفلسفة اليونانية - أرسطو - ( العلية والاتفاق ج ) .

هذه الفكرة كان لها تأثير عظيم على تاريخ الفكر ، وبان أثرها في جملة موضوعات أشهرها هي ما يقوله رجال القانون عن النظر إلى أى قضية من ناحيتين : ناحية الشكل وناحية الموضوع . . والشكل والصورة هما ترجمة كلمة form أما المادة فقد ترجمت على أنحاء مختلفة كالموضوع والمضمون والمحتوى والفحوى . . الخ .

هذه الفكرة الخصبية قد تركت أثرا بعيدا في مناقشات المفكرين ، خصوصا في القرن التاسع عشر عندما تناولوا قضايا الفن والجمال ، فيما يعرف بقضية الشكل والمضمون ، وتركزت حول السؤال الآتي : ايها له الصدارة ، في ابداع الفن : الشكل أو الصورة ، أم المضمون أو المادة ؟ . وانحاز بعض المفكرين إلى جانب الصورة أو الشكل ، لاسيما في مجال الفن غير الشخصي كالعمارة والموسيقى ، وانحاز الطرف الاخر إلى جانب المادة في الفنون التي

يلعب فيها المضمون دورا كبيرا كما يحدث في القصة والرواية والدراما والتصوير التشخيصي . هذه القضية العامة ستحدث عنها في هذا الفصل . وسيتضمن كلامنا الكلام أيضا عن قضية مماثلة في أهميتها هي قضية الفنون الشخصية واللاتشخيصية .

وكل موضوع يصلح للتأمل الاستاطيقي أو التذوق الاستاطيقي يتألف من شكل ومضمون ( أو مادة ) . ونحن نعني بالشكل طريقة تنظيمه أو تكوينه . ونعني بالمضمون الشيء الذي حدث تنظيم له . فاللوحة المرسومة باللونين الأسود والأبيض فقط ممثلة لأحد المناظر ، إذا أعدنا رسمها ثانية بالألوان ، ستطلعنا على لوحة أخرى مشابهة للوحة الأولى في الشكل ، ومختلفة عنها في المضمون .

وعلى الرغم من أننا نستطيع أن نميز الشكل والمضمون إلا أنهما لا يفرقان . فلا وجود لمضمون بلا شكل ، وكل شكل هو شكل لمضمون معين . فالكلمتان متضابطتان مثل اب وابن . وعلى الرغم من عدم فصل المضمون عن الشكل ، إلا أن الانتباه قد يتركز على الشكل أحيانا دون المضمون ، ويكون هذا المضمون على هامش اهتماماته .

ونستطيع أن نستعاض عن كلمتي « شكل » ، و « مضمون » كلمتين أخرتين هما « بناء » أو « تصميم » كمقابل للشكل ، و « المحتوى الدرامي » كمقابل للمضمون . والأمر بالمثل فقد نتتبه إلى أحد الطرفين ، ولا نبالي بالطرف الآخر . ومن الأمثلة التي تدل على النوع الأول ( الذي يتركز فيه الاهتمام على البناء أو التكوين أو التصميم ) جميع الرسوم الارابيسك وزخارف الأقمشة وأشكال التطريز والفازات والزهور . وفي حالة التكوينات الموسيقية لدينا العديد من الايقاعات والنغمات التي تبرز التكوين أكثر مما تبرز المضمون أو المحتوى الدرامي . وقد رأى بعض المفكرين تسمية هذا النوع من الأعمال الفنية بالفنون اللا تشخيصية ، وقد سبق أن حدثكم عنها وقلت أنها الفنون التي يستند أنها لا تمثل شيئا قائما في الواقع ، وأضيف الآن ، والتي يظن خطأ أنها سلا مضمون . والحقيقة أننا نهتم فيها بالشكل أكثر من اهتماماتنا بالمضمون . فالموسيقى التي يظن كثيرا أنها عبارة عن شكل خالص ، تحتوي

على مضمون قد نحتاج أحيانا إلى معرفة الكلمات لمعرفة ، ولكن في حالة الموسيقى البحتة أيضا ثمة مضمون حتى وإن عجزنا عن التعبير عنه بالكلمات .

والدراما تمثل شيئا مقابلا للفنون التشخيصية . ففيها تهتم بالأحداث وتتابعها وعلاقات الأفراد أو الشخصيات حتى ينسى المشاهد العادي أن لها تكويناً أو شكلاً محدداً ، ولا يقلل ذلك من استمتاعه بها .

وعندما نتأمل اللوحة المصورة قد يتبعضنا إلى موضوع اللوحة . ولا يعني كثيراً باللون والخطوط والأسطح التي تغطي اللوحة . والناقد المدقق لا يكتفى بمثل هذه النظرة الجزئية الأولى ، لأنه لا يعتبر الفنان . وفق عمله الفني ، بمجرد نقله الموضوع أو المضمون فقط ، دون معالجة بالشكل ، والا كانت التصاوير الموضحة illustrations التي تملأ الكتب الدراسية في منزلة مماثلة للوحات الفنية .

من هذا نخلص إلا أن العنصرين ( الشكل والمضمون ) لا غنى عنهما للحكم على العمل الفني . صحيح أن بعض المدارس الحديثة في التصوير ، وربما في الدراما ، قد ظنت أن عنصر الشكل له الصدارة ، وسنذكر لكم الأسباب التي دعتهم إلى ذلك ، في فصول تالية . ونكتفي الآن بالقول بأن إغفال جانب المضمون أو الجانب الدرامي في العمل الفني يسوء إليه إساءة بالغة . وغالباً ما يدل على إفلاس في مادة التعبير ، ولا يعني تخلف المتذوقين ، كما يشاع ، حتى إذا حرموا من الاستمتاع بجانب الشكل لقلة ثقافتهم ، ومع هذا فإن المتذوقين مطالبون بالتمييز بين المضمون بمعناه الفني والمضمون بمعناه الدارج . وأبسط طريقة لتمييز الحالتين هي أننا عندما نتأمل صورة لشخص ما نغنى بمعانيها الدرامية ، ولا يهمننا من هو الشخص المرسوم في اللوحة . وإذا تأملنا صورة لجبل ما ، فإننا لا نهتم بمعرفة أين يقع هذا الجبل ، فهذه معلومات تهتم الجغرافيين ، ومن هنا اهتم الفنانون بعدم ذكر عناوين صريحة لأعمالهم ، فقالوا « رأس امرأة » أو « الكوبري المعلق » . وقد ظن البعيدون عن الفن أنهم فعلوا ذلك بدافع الحب ، لأنهم عجزوا عن محاكاة الأصل ، فأنجسوا إلى التمثيل بعدم ذكر هوية لوحاتهم الفنية ، والأمر بالمثل في حالة

الأدب أو الرواية فقد يختار الأديب وقائع من الحياة الواقعية ، ولكن ما يهمه هو التأثير الدرامى ، أكثر من اهتمامه بصحتها التاريخية .

وقديما كانوا يتباهون بأن مصورا قد رسم بعض الفواكه بدقة بالغة دفعت العصافير إلى نقرها لأنها توهمت أنها فواكه حقيقية . وكم لدينا من سداجة فنية عندما نضع صورا للفواكه أو نماذج من الجبس ظنا أنها تمثل الفواكه الحقيقية ، ولربما كانت فائدتها الوحيدة هى تعريف أطفالنا الذين لم يتذوقوا الفواكه الأصلية بشكل هذه الفواكه حتى تكتمل معلوماتهم فى التاريخ الطبيعى ، ولكنها قطعاً بعيدة عن الفن والتذوق الفنى .

وهكذا قسمت فكرة الشكل والمضمون متذوقى الفن ، إلى طائفتين : طائفة تدعو نفسها الصفوة ملمة بكل أشكال الفن وقواعده وقوانينه ، وتعرف ماهية الفن ، ومن ثم فانها رأأت أن التذوق الصحيح للفن ينبغى أن يتركز على الشكل . أما الفريق الآخر ، الذى يعتمد على فطرته ، فإنه يعنى بالموضوع ، فهو لا يهتم بغير الأحداث التى تثيره فى الدراما ، وبغير الموضوع الذى يجتذبه فى اللوحات الفنية ، وعندما يستمع إلى الموسيقى يفضل الغناء ، لأنه يعتمد على الكلمات التى تعرفه ماذا يسمع ، ولذا لا يهتم بما يدعى الموسيقى البحتة ، وإذا سمعها سأل ما الذى تصوره ، وما الذى تعنيه ، فإذا لم يتلق إجابة مقننة انصرف عنها .

ولعل أفضل ما ظهر من نظريات فى إثبات الشكل فى التجربة الفنية هو النظرية التى سميت بالانجليزية significant form ، وتعنى وفقا للترجمة الحرفية « الشكل ذو المغزى أو الدلالة » . وأنا أفضل ترجمتها إلى الشكل المتميز ، أى الشكل الذى يثيرنا انفعالا استاطيقيا ، فما الذى يثيرنا استاطيقيا ؟ الإجابة التى تذكرها النظرية هى « ما يترتب على ترتيب الخطوط ترتيبا معيناً وعلى الجمع بين الألوان بطريقة معينة . وكل ما ينطوى تحت اسم التكوين » وباختصار كل ما لا يتبع « المضمون » الذى تحدثنا عنه . ويشبه خصوم هذه النظرية مثل هذا النوع من التفوق الذى يتجاهل أهمية المضمون بمن يتجاهل المعانى الموجودة فى أى كتاب ويركز على أجروميته وعلى طريقة تجليده وتبويبه . وكأن معرفة قواعد الفن وأصوله تتعارض مع التذوق الفطرى ، الذى كان من



الواجب أن يعد أساسيا عند كل متذوق للفن ، وأن نحى القواعد مكملة له بدلا من أن تتعارض معه .

وقد رأى أحد الكتاب في الاستطابق أن المعلومات من هذا النوع لا غنى عنها لأولئك الذين يهتمون بالحديث عن الأعمال الفنية أكثر من اهتمامهم بابتداعها . أما المبدعون فيجب أن يهتموا بهذه النظريات بقدر حتى لا تسيء إليهم وإلى قدراتهم بدلا من أن تكون ذات نفع . فإذا انتقلنا إلى زبائن الفن العاديين فإن أغلبهم لا يستطيع إدراك الشكل ، وربما استطاعوا اكتشافه في الأعمال الفنية البسيطة وحدها ، ويرى الكاتب الذى ما زلنا نستشهد بكلامه أنه من المشكوك فيه أن تساعد معرفة القواعد والنظريات المختلفة التى رفعت من قيمة الناحية الشكلية في زيادة القدرة على التذوق الفنى ، بل ويراها مضعفة لهذه القدرة ، فالأمر هنا ليس مماثلا لما يحدث عند مشاهدة الألعاب الرياضية ، والتى يعد أهم شرط من شروطها المعرفة الكاملة بأصول اللعبة والا ضاعت قيمة الفرجة والمشاهدة . فتلوق الأعمال الفنية ، شبيه في نظره بتلوق الأطعمة ، أى لا يلزم أن نعرف سر صنعها حتى نرضى عنها ، ولربما كان ذوقنا أفضل من ذوق من برعوا في صنع هذه الأطعمة ، ولكنهم حرموا من نعمة الحكم عليها . فاهم شيء إذن هو القدرة على التذوق ، وليس القدرة على التحليل والتفتيت والبحث عن الشكل المختفى في داخل المضمون .

وأخطر من ذلك على عملية التذوق هو المقارنة بين عمل وآخر تبعا للقواعد الشكلية المكتسبة ، ونشر هذه الآراء ، التى تؤثر أحيانا تأثيرا ضارا على زبائن الفن الذين قد يقبلونها ويتحمسون لها أكثر من تحمسهم لتجربة التذوق بأنفسهم ، ويقول نفس الكاتب أن أشعة أكس قد تفيد في العلم ، ولكنها طبعا لن تفيد في حالة تذوق الفن ، وهذا الكلام صحيح في بعض الأحيان . فمثلا من الخطأ أن نطلب من التلاميذ اعراب أبيات الشعر ، التى لم تكتب كدروس للنحو أو التطبيق ، ولكنها كتبت للتذوق ، وليس للبحث عما فيها من هنات لغوية ، أو أمثلة رائعة لدقة التركيب اللغوى .

ثمة خطأ يقع فيه من يدعون بأن متذوق الفن يحتاج إلى أن يصبح عالما للفن قبل أن يقدم على تذوقه للأعمال الفنية ، أى أنه يقوم بعملية عكسية

تقابل تجربة الابداع الفنى ، لأنه يبدأ من العمل الفنى الكامل المنتهى ، فإذا تراجع خطوة خطوة ، أمكنه أن يستحضر كل الخطوات التى اتبعها الفنان عندما خلق عمله الفنى . ولكن هل نضمن بعد أن يضى نفسه على هذا الوجه أن تزداد متعة تذوقه الفنى . كل هذا من نتائج الاشادة بالشكل والظن بأنه أعلى مكانة وأهمية من المضمون .

فلنترك الناس يتذوقون الأعمال الفنية كما هى ، أى دون فصل بين الشكل والمضمون . لتركهم على طبيعتهم يعتمدون على وجدانهم ومشاعرهم وعقولهم بالقدر الضرورى الذى يفيد تذوق العمل الفنى . وعلينا أيضا ألا نلجأ إلى بعض الحيل التى يظن أنها تثرى تجربة التذوق الفنى كرواية قصص شائقة عن حياة الفنانين ، وعن الظروف التى لبتدعوا فيها هذه الأعمال . وإذا لم نصادف مادة غنية تفيد اغراضنا ، فلا بأس من أن نخترع قصصا خرافية ، كأن نربط بين الأحداث الغرامية فى حياة الفنان وبين بعض منجزاته الفنية العاطفية الطابع ، أو بين بعض أحزانه وأعماله السوداوية القائمة . فغالبا عندما يياس المتذوقون من الاستمتاع بالأعمال الفنية فى ذاتها ، أو يحار أغلبهم فى متاهات عمل فنى ، غامض المضمون ، يبدو كالثغاز ، أو فوزير ، فانه يترك التذوق الفنى ، ويفضل الاستمتاع بنوادر الفنانين ، وما يحكى عن شذوذهم ، وغرابة أطوارهم ، ويدعهم ، ومثل هذه الطرائف يجب أن تقرأ بحساب والا يخلط بينها وبين الأعمال الفنية ، حتى لا يكون لها أثر ضار على الفن ، عند المبتدعين ، والمتذوقين على السواء .





## الفن والمجتمع والانسان

لأول وهلة قد يبدو أن هناك اجماعا على الإشادة بدور الفن في المجتمع وتأثيره الخير على الانسان . ولكننا إذا استقرأنا الأحداث والتاريخ سنرى أن الخلاف كثيرا ما احتدم بين المفكرين والمصلحين الاجتماعيين حول دور الفن ، ونسب إلى الفن الكثير من أوصاف التحلل الخلقي ، ولم يعترف بدوره البناء إلا في مناسبات قليلة ، لا سيما عندما قام برعاية الفن حكام وملوك عرفوا كيف يتذوقون الفن ، وأدركوا قيمته الكبرى في تكوين السلوك الانساني ، بل ودوره العظيم في تمهيد الطريق أمام الكشوف العلمية التي غيرت وجه الحضارة . ولربما كان سلوك بعض الفنانين عبر التاريخ سببا في الحملات التي تعرض لها الفن . فقد اشتهر بعضهم بما أصبحنا نسميه البوهيمية وعدم التزام القيم الأخلاقية ، مما دفع المصلحين الى انقواء شرهم ، والتنبيه الى خطورة سلوكهم ، وأثره المدمر ، وبخاصة عندما رأوا شدة تعلق الكافة بالفن إلى حد تصورهم وجود تعارض بين رسالته ورسالة الأديان السماوية ، ونسوا أن الفن والدين كانا شيئا واحدا قبل ظهور الرسالات السماوية ، وما زالت هناك آثار باقية من الفن في الأديان ، نلاحظها بوجه خاص في الأسلوب الشعري للمكتب المقدسة ، وفي الايمان العميق عند اساطين الفنانين الذين عرفوا اسرار النفس الانسانية ، ومدخلها ، فكانوا برع من محترفي الوعظ الديني ، الذين طالما غابت عن بصيرتهم الاساليب المتشذرة التي كانت من أهم سمات الفن الجيد طوال العصور ، ومن هنا جاء ما يدعى بخطورة تأثيرهم على وجدان الناس ، ولم يكن هذا التأثير دائما شرا ، ولعل جانب الخير قد تغلب في كثير من الأحيان على الجانب المرفول .

فلنبداً بالحديث عن أهم الاتهامات التي وجهت ضد الفن والفنانين ، فقد قالوا أنهم لا يعترفون بأية فائدة للفن ، وما يقال عن المتعة الفنية من قبيل الدفاع عن غايته إنما هو دليل على ما يحدثه من أثر سيء في النفس البشرية ، لأنه يدفعها إلى الاستغراق في اللذة بدلا من الاستغراق في عمل نافع . ولعل أبلغ من هاجم الفنانين هو أفلاطون في جمهوريته أو مدينته الفاضلة . فقد أقصاهم عن مدينته أو دولته الفاضلة الكاملة ، لأنهم بدلا من أن يكرسوا جهودهم لخدمة العقل والمعقولات ، أضاعوا وقتهم ووقت من يتعلقون بمبدعاتهم الفنية في شروء الحس ، التي لا تزيد عن ظلال للمعقولات . وكما تذكرون كان اليونانيون لا يثقون في المعارف التي نحى عن طريق الحس ، ويرونها عائقا يحول دون بلوغ المعرفة الصحيحة . فكل ما يصدر عن الحس عرضي وعابر ، بما في ذلك الشهوات والمتع الحسية التي نشعر بها في حضرة الأعمال الفنية ذاتها .

وقد ارتكب الفن أكبر جريمة عندما رأى أننا قادرون على العيش في الحاضر ، والاستمتاع به ، وقد أثبتت الأعمال الفنية قيمتها في زيادة إثراء تجربتنا العيشية . وهذا عكس ما قال به بعض المتزمتين الذين يرون أن دورنا في الحياة هو مجرد تهيئة أنفسنا للحياة الحقة في الآخرة . فالدنيا زائلة بكل ما فيها من مباح ومضلللات أكثرها من صنع الأعمال الفنية التي تبهرنا وتسنينا أنفسنا ، وأتينا لسنا نخلدين على الأرض ، لأن الخلود الحقيقي يحى بعد أن نلقى حفتنا ، ونترك الحقيقة والوهم الذي أغشى عيوننا .

وسبب آخر دفع المفكرين إلى الانتقاص من الفن ، هو إعتماده على الخيال وإملاؤه بالأكاذيب على حد قول أفلاطون ، ومن هنا كان له القدح الممل في السيطرة على عقول الصبية ، لأنهم يرون فيه الكثير مما يطرب له الغافلون ، يكفينا هذا كأمثلة ، لما يتردد عن الأخطار التي تترتب على الفن وممارسته ، وأظنكم تعرفون الكثير عنها فما زالت هناك آراء تزدري المشتغلين في الفن مهما سمت منزلتهم ، ولا ترى هناك أي اختلاف بين الفنانين أو أشباه الفنانين في أوضاع مراتب الفن ، وبين القمم الشاخنة ، التي تعتر بها البشرية في تاريخها الطويل ، والتي ينسب إليها الفضل في رفع مستوانا الحضارى ، وفي

اختلافنا عن الفطرين ، فقد كان للفن دور انساني عظيم ، لأنه عرفنا بنوع آخر من الحقائق التي لا يدركها العلم ، لقد عرفنا بالحقائق الشعاعية والدرامية للحياة ، وهدانا إلى أغوار التجربة الانسانية العميقة الغور .

ومهما قيل من نقد للفن ، فلا أظن أن أحدا ينكر دوره في تعزيز الرابطة الانسانية ، واعترف بهذا الدور حتى الكاتب الروسي الكبير ليون تولستوى رغم ما عرف عنه من تزمت دفعه إلى إنكار أعظم منجزات الفن التي رآها خالية من كل غاية اخلاقية كريمة . فهو يقول : « الفن يعتمد على حقيقة أن الانسان عندما يلتقى من خلال حاسة السمع والنظر بتعبير عن المشاعر لانسان آخر ، فانه يكون قادرا على تجربة ( الانفعال الجمالى أو الاستاطيقى ) الذى دفع هذا الانسان إلى التعبير عنه . هذا الاتصال الشعاعى ، الذى يؤدى إلى الاتصال الروحى ، هو الذى يخلق وحدة البشرية ، ويرى تولستوى أن ميزة الفن الحقيقي الجيد على الفن الزائف تتمثل في قدرة هذا الفن على « عدوى » الآخرين ، وكلما زادت هذه العدوى دل ذلك على ارتفاع مستوى الفن . وفي رأيه أنه كلما اتسم الفن ببساطته ازدادت قيمته . ( وهذا الراى ايضا موضع خلاف ) . ومن هنا لم يعترف تولستوى بدور النقاد ووصفهم وصفا قاسيا بأنهم أناس محرومون من الاستعداد لعدوى الفن . فهم لا يكتشفون - كما يدعون معايير صحيحة لتقدير الفن ، ولكنهم يخترعون ، ويشبثون أقدام المعايير الزائفة !

وعيب تولستوى أنه اعتقد عندما دافع عن الفن الدارج ، وهاجم الفن الارستقراطى ، الذى تنلوقه قلة من البشر ، وترى أنه يحتاج إلى تدريب خاص ، قد ظن أنه يناصر الشعب ، وأن الشعب المكافح المناضل هو وحده القادر على تذوق الفن ، ولا يدري أن الشعب المحروم من الفراغ ، قد حرم أيضا القدرة على الاستمتاع بنفسائى الفن ، وإن فساد الذوق الذى ينسب إليه ، قد جاء نتيجة لهذا الحرمان . وإن من واجبتنا لا أن ننزل جميعا إلى هذا المستوى الدارج ، ولكن الواجب هو رفع مستوى الشعب لكى يصبح قادرا على تجربة تذوق الفن الرفيع الحق ، لأن هذا الذوق ينعكس على سلوكه ، وعلى علاج كل أوصاب فساد الذوق الذى فرض عليه .

في الفصول السابقة ركزنا الكلام على التجربة الفنية في ذاتها ، ولم نتحدث عن آثارها الاجتماعية البعيدة المدى . ولعل الهجوم الكبير الذي تعرضت له الأعمال الفنية فيما مضى كان منصبا على دور اجتماعي معين أرغم الفنانون على الاضطرار به . فقد كان بعض الفنانين بمثابة نداء للملوك والأباطرة ، يقولون ما لا يشعرون به ، ولذا امتلأ شعرهم بالمدح الرخيص . ولا اختلاف بينهم وبين القيان اللائي كن مرغمت على امتاع الملوك ، رغم ارادتهن . ولكن التاريخ يذكر لنا في مقابل هذا الصنف صنف آخر عرف كيف يحافظ على كرامته ، ولا يقول شيئا بلا اقتناع ، ولدنيا في الأدب العربي أمثلة مشرفة كالمتنبى في بعض مواقفه ، والمعري في جميع مواقفه . وفي تاريخ الفن العالمي لدينا أمثلة رائدة للبطلوة الفنية كميكلانجلو الذي كان لا ينفذ الا ما يشعر بصدقه ، لانه يمتق الرياء الفني ، ولدنيا يبتهون الذي رفع من قدر الفنان ، وكان الامراء يعاملونه معاملة النذل لند ، ورفض أن يعامل معاملة الخدم ، كما كان يحدث عند بعض الموسيقيين السابقين له ، وبذلك تبوأ الفنان مكانة مرموقة في المجتمع ، نشر بها الان حتى في مجتمعاتنا المصرية الحديث العهد بالفن الجاد .

وما دمنا نتحدث عن الفن الجاد ، فلا بد أن نذكر أن هناك تجربة فنية استيطاقية جادة ، وأخرى ساذجة ، فهناك اختلاف بين من يستمع إلى مقطوعة موسيقية مثلا فلا يدرك منها الا حلاوة اللحن « الميلوديا » ، أو الذي يعجب بوضع « الموديل » في التمثال المنحوت ، أو بنكات الممثل الكوميدي في التمثيلية أو بحركاته المضحكة . وينسى أن للعمل الفني بالمعنى الحقيقي جملة ابعاد لا يدركها الا من يعرف خصائص الفن ، وبمكنااته وحدوده ، أى أولئك الذين لا يتدهشون إذا شاهدوا مبدعات فنية غريبة عما هو مألوف ، فهم يعرفون أشياء كثيرة عن الفن ، تجعلهم لا يقنعون بالجوانب المحددة التي يدركها المتذوق الساذج ، وينظرون إلى العمل الفني نظرة احترام لأنهم يعرفون ما عاناه الفنان عند ابداعه ، والصعوبات التي تغلب عليها ، ففي التجربة الاستيطاقية الساذجة يتكفى المتذوق بالنظرة السطحية غير المتعمقة . وغالبا ما تتصف تجربته بالذاتية ، أى أنه لا يعجب الا بالأشياء التي يتصور ان لها صلة بتجربته الشخصية ، فهو يبكي بكاء حارا عندما يشاهد مسرحية مات

فيها طفل صغير ، لأنه فقد طفلا صغيرا ايضا ! أو يطرب للأغاني التي تتحدث عن العنول ، وكيف أنه فائق ورائق ، لأنه يعاني من العوائل الذين يجسدونه ولو عرفوا حاله ليكوا عليه .

ونتقل بعد ذلك إلى فائدة العمل الفني للمجتمع ، أو بمعنى أصح الفائدة التي اكتشفها المجتمع في العمل الفني . فالتناس عندما ينسبون العظمة الى أية حضارة ، فانهم غالبا يعتمدون في حكمهم على المنتجات الفنية للحضارة ، لأنها غالبا لا تستورد مثلما تستورد التكنولوجيا ، فهذا الانجاز الفني الكبير هو الذي يجسد النقطة التي بلغها المجتمع ، وقوة مشاعره ، وقيمة الحياة في نظره . ولا عجب اذا رجع المؤرخون والمفكرون إلى الأعمال الفنية لمعرفة المجتمعات التي يدرسونها . فاذا رجعنا إلى مآسي شكسبير سنعرف أعماق الناس الذين عاصروهم ، ومدى اختلافهم عن الذين يحيون في العصر الحاضر ، سنعرف ما حل بالطموحين والطماعين ، والنتيجة المدمرة للغيرة الحمقاء وأثر العقائد الأخلاقية في توحيد سلوكهم وشعورهم بالسعادة أو التماسه .

وقد يظن أن « الدراما » وحدها لها صدى اجتماعي . ولكن الحقيقة تدل على أن فنونا بعيدة عن التشخص مثل الموسيقى ، والعمارة ، لها ابعاد اجتماعية ايضا . فهناك اختلاف بين الأعمال الفنية والموسيقى التي الفت في عصور الرخاء والهدوء والسكينة . وبين التي الفت في عصور هابطة قلقه كعصرنا الحالي . فلا عجب إذا كان « النشاز » هو السائد فيها وفي جملها اللامقامية البعيدة عن التوافق والتآلف ، والاختلاف كبير ايضا بين القصور والقلاع التي كانت تبني في سنوات طويلة ، ويضيع وقت طويل في زخرفتها ، وبناء أسوارها وتجميلها ، وبين الناحية النفعية الوظيفية التي تشدها العمارة الحديثة التي كادت تبتعد عن الفن من فرط خضوعها للتكنولوجيا .

ولا شك أن الادب قد كرس الكثير من جهده لتحديد السلوك الانساني ، ومثله وتطلعاته . وكما قال احد الكتاب « أن الأدب يبدو في نظر شباب القراء ، تجربة أولى للحياة ، فاعتمادا عليه يكونون أفكارهم عن الحب والشرف ، والمخاطرة والنجاح والافق . والزمانة ، والصدقة ، والموت . فهو يهرهم لما يصوره من مسالك متعددة سيكتشفونها في القريب

بانفسهم . . . وعند القراء الناهيين الراشدين ، الأدب بمثابة مرآة للحياة فهم يقرءونه بقصد الاستنارة ، مما كتبه أصحاب المقالات والخواطر . ويفيدهم عظماء الروائيين والدراميين بقدرتهم على النفاذ فى أعماق حقائق الطبائع الانسانية والحياة ، وبذلك يصبحون أكثر حساسية للمشاهد المتنوعة للطبيعة والحياة ، ويتسنى لهم فهم جيرانهم بتعاطف أكثر ، وملاقة مصيرهم بهدوء أعظم » .

ويستطيع متلوق التصوير والنحت أن يقول نفس الشيء عما يتذوقه فى اللوحات التى تصور الشخصيات التاريخية والأسطورية ، والموسيقى أيضا تستقطر خلاصة التجارب البشرية ، وما فيها من صراع واستسلام وتحد ونبل ، وتصميم ، وطولة وثقة . وعندما نستمع إلى موسيقات شخصيات مختلفة من عظماء الموسيقيين نستطيع أن نتعرف إلى نماذج متنوعة ، تمثل البطولة على انحاء متعددة ، فلا تعجب إذا قال لنا أحد المتلوقين أنه اقتدى بموسيقى معين ، حتى إذا لم يكن موهوبا فى تأليف الموسيقى .

فالفنون وراء السلوك النبيل لكثيرين من المتيمن بالفن ، وكلما ازدادت قيمة العمل الفنى ، تعددت آثاره على قيم الحياة ، وعلى عمق الوجدانيات ، فإذا رأينا ممارسا معترفا لم يترك الفن أى آثار حميدة على سلوكه ، فعلينا أن نعزو ذلك إلى اكفائه بمظهر العمل الفنى الخارجى ، وما فيه من تقنيات ، أو ما سيكسبه من مال من ورائه .

فالفن لا يؤثر على ذوقنا الفنى فحسب ، ولكن له تأثيرات كثيرة على جميع ملكاتنا بلا استثناء ، فلا عجب إذا رأى بعض الناس الحياة ذاتها والمجتمع ذاته أقل مكانة من العمل الفنى ، وكما يقول أحد الكتاب : « لعلك تلاحظ أن العالم المرمئى خارج الفن ، قد أصبح أقل إثارة للاهتمام والشغف . . . فيعد أن تعلمنا من الفن ، أصبحنا نلاحظ الآن فى الطبيعة ، والحقول وحشود الناس ، أشكالا كالتى دفعنا الفنان إلى الانتباه إليها . وبذلك يتوافر لنا اهتمام لا نهاية لمفى مشاهدتها والانتقاء منها وإعادة ترتيبها فى صور متخيلة من ابداعنا . ولا يقتصر هذا الاثر على احساسينا ، ولكنه يمتد إلى خيالنا ، وشعورنا وقدرتنا الذهنية ، والأعمال الفنية الرفيعة بقدر ما فيها من سمو ورفعة ، قادرة على تهذيب وصقل هذه القدرات ، وشحذ قدرتنا التخيلية



وإزهاف مشاعرنا ، وتهذيب عقولنا . وإذا لم يستطع الشعراء بعد قراءة منجزاتهم ان يحدثوا تغييرا كبيرا في قدراتنا ، ليس عابرا أو عرضيا ، ولكنه قوى التأثير على قدراتنا كمتذوقين ومتلقين ، فاننا نكون قد اخفقتنا من الإستفادة من هذا الفن . وقد شهد هذه القدرة السحرية للفن فيلسوف مثل نيتشه عندما قال « بالأمس استمعت للمرة العشرين - هل تصدق ذلك - الى آية الموسيقى يبيزه ( كارمن ) . . . وكم لهذا العمل من تأثير كمالى على الانسان ! انه يخلق منه آية كذلك » . ففى أفضل منجزات الفن نرى ومضات من الكمال الشامل . وعندما ننهر بها « تزداد قريحتنا صفاء وقربا من الكمال . وقياسا على ذلك ، فاننا نتطلع إلى مثل مشابهة نعتقدها في المجالات الأخرى ، التى لا تستطيع أن تزودنا بها على الفور ، وعندما نستمع إلى الموسيقى نشعر كأن أرواحنا قد أصبحت موسيقى هى الأخرى » .

لعلنا في هذا الفصل الذى نختم به القسم الأول من الكتاب قد بينا أن الفن يخدم الحياة العملية ، وقد يبدو هذا الكلام متناقضا مع ما ذكرناه عن اختلاف الفن عن النشاط العملى ، وهو رأى الفيلسوف الألماني كانط ، والحق أن هذا الخلاف ظاهرى فقط ، فالفن لا يتعارض مع الناحية العملية ، وإذا بدا هناك اختلاف في التأثير المباشر ، فإن الفن يخدم الحياة العملية بطريقة غير مباشرة . والخطأ الكبير الذى وقع فيه بعض المصلحين الاجتماعيين الذين حاولوا خلق فن هادف أو موحد هو أنهم ظنوا أننا قادرون على إحداث تأثير مباشر على الحياة العملية ، وكان من واجبهم أن يتنبهوا إلى أهمية هذا التأثير غير المباشر ، لأنه أعمق وأبقى ، ويرضى مزاج الفنان ، الذى يقدم حريته تقديسا كبيرا ، ويرى أن التدخل في رسالته يفسدها ، ولو ترك وشأنه لانتج فنا عظيما خاليا من التكلف يخدم الانسان والحياة ، كما رأينا ، بلا افتعال وبإخلاص وأمانة .

أظن أننا الآن قد عرفنا قدرا معقولا من معنى الفن ، وأشهر تفسيراته ، وبذلك نستطيع الانتقال إلى الجزء الثانى ، وهو تعريفكم خاصية كل فن على انفراد بعد أن نعرف شيئا عن الخصائص التى جمعت بين الفنون ، ودفعت بعض المفكرين إلى اكتشاف مبادئ تصلح للتطبيق عليها جميعا .



ثانياً :

## الفنون في وحدتها وتفردتها

٧ - وحدة الفنون

٨ - تصنيف الفنون

٩ - الموسيقى

١٠ - الفنون التشكيلية

١١ - الأدب

١٢ - السدراما ( المسرح )

١٣ - الفوتوغرافيا والسينما





## وحدة الفنون

في الفصول السابقة اعتبرنا الفنون فنا واحدا . فلقد ركزنا الاهتمام على النواحي المتوافقة أو المشتركة ، وتناسينا أوجه الاختلاف التي تفرق بين فن وآخر . ولربما رجع ذلك إلى خطأ شائع في أكثر نظريات الاستاطيقا التي اندفعت في تيار التعميم والبحث عن المبادئ الأولى ، فنست في غمرة حماسها أن لكل فن شخصيته المميزة التي ساعدته على العيش مئات السنين ، أو آلاف السنين في حالة بعض الفنون العريقة كالعمارة والنحت مثلا . فما الذي جمع كل هذه الفنون المستقلة تحت عنوان واحد حتى أنه قلما يدرس المفكرون الاستاطيقيون كل فن على انفراد ، ويكتفون في الأغلب بالحديث عنها كلها تحت عنوان « الفن » ، مما حدا بشاعر الماني « جريلبارتسر » إلى القول بأن أسوأ ما تعرضت له الفنون هو قيام الكتاب الالمانيين بجمعها سويا تحت عنوان « الفن » . ولا شك أنها تتفق ( الفنون ) في عدة نقاط ، ولكنها تختلف اختلافا بينا ، لا من ناحية الوسائل التي تستعملها ، وإنما أيضا من حيث مبادئها الرئيسية .

على أن المفكرين كانوا في جانب التشابه بين الفنون أكثر من اتجاههم إلى أنكار هذا التشابه . فالأديب الأمريكي هنري جيمس يقول : « أن التماثل بين فن المصور وفن الروائي - بقدر ما أستطيع أن أقرر - تشابه كامل . فجانبا الالهام عند الاثنين لا يختلف ، وخطوات ابداعها واحدة ، وفرصة نجاحها واحدة ، وبإمكان كل منهما أن يتعلم من الآخر ، والمجد الذي يحققه احدهما يعود بالخير على الطرف الآخر . »

ولاشك أن التعاون بين الفنون وتأثير كل منها في الآخر أمر معروف من العصور الغابرة . فكثيرا ما قارن « أرسطو » بين أساليب تصوير الشخصية في الدراما بطريقة رسم الشخصية في التصوير . وقد جمع أفلاطون بين التصوير والدراما تحت عنوان الفنون التشخيصية ( وقد ذكرنا شيئا عنها قبل ذلك ) . ومع كل هذا فلم يتم الجمع بين مختلف الفنون وتسميتها « بالفنون الرفيعة » إلا في عصر النهضة ، ونظر إليها كوسائل مختلفة لبلوغ نفس الغاية .

ولعل فكرة المحاكاة وتشخيص الواقع هي التي ساعدت على القول بوحدة الفنون إلى أن جاءت الحركة الرومانتيكية في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، وارتفع شأن الموسيقى التي اعتبرت فنا متساميا على الواقع ، أي يعبر عن أشياء روحية لا تصادفها في الطبيعة ولا نحسها بحواسنا ، ومن ثم سميت هي والعمارة بالفنون اللاتشخيصية ، ونظر إليها على أنها اسمى مكانة من الفنون التشخيصية ، الخاضعة للواقع والطبيعة ، وبذلك بدأت الثورة الكبيرة في الفنون التشخيصية التي أرادت التحرر من الواقع والمحاكاة ، فانتجت فنا تجريديا لعلنا نعانى منه الآن .

وتعبيرا عن التقارب بين الفنون ، شاعت بعض المصطلحات كالإيقاع والشكل ، والاسطح ، والكياروسكورو ( توزيع الضوء والظل ) . . . . الخ واستعملتها الفنون المختلفة بلا تمييز ، أحيانا في أغراض بعيدة عن مدلولها الأصلي . كما قسم التاريخ إلى عصور فنية ففيل عصر الباروك ، وعصر الروكوكو ، والعصر الرومانتيكي ، والإنطباعي . فالروكوكو مثلا يتميز بركته وشفافيته وانثويته ، وانعكس ذلك على اللوحات الجميلة التي شاهدناها مقلدة في كساء الكراسي الأوبيسون ، والمركيز والمركيزة ، وفي التماثيل المنتمية التي صنعت من أدق أنواع الخبز والبللور ، والتي قد تصنع مقلدات لها من الجبس تستخدم في الزينة للإيهام بالثراء والأصالة ، وفي عالم الموسيقى شاعت الموسيقى العذبة الناعمة التي تصاحب الرقصات الجميلة التي ترقصها سيدات أشبه بالفراشات بالاشتراك مع رجال يرتدون ملابس « محزقة » ويضعون أفخر أنواع المساحيق والعطور . هذا يعني أن فنون العصر الواحد قد أصبح لها طابع واحد وروح واحدة .

ولم يرض مفكرون معينون عن هذا التماثل المفتعل بين الفنون ، أو حتى عن خضوع هذه الفنون لروح العصر خضوعا متماثلا ، كما لم يرضوا ايضا عن استعمال مصطلحات فن كالموسيقى وضعت للدلالة على البعد الزمني ، أو العلاقة الزمنية في مجال بعيد وهو العلاقة المكانية . فكلمة « إيقاع » مثلا وترجمتها الانجليزية rhythm تدل على علاقات زمنية ، ولكن المتحمسين لتوحيد المصطلحات قالوا أن الكلمة مأخوذة عن الكلمة اليونانية *rhythmos* التي كانت تستعمل عند اليونانيين للدلالة على أنماط مكانية وزمانية وفكرية ومن ثم قال افلاطون في كتاب الجمهورية ان « الإيقاع » والهارموني ( التوافق ) والرشاقة هي مقومات الجمال في الموسيقى والفنون المراثية ( كالتصوير والعمارة والنحت ) وأساليب الحياة .

ولكن مفكرين آخرين رأوا هذا النوع من الاستعمال تعسفا ، فإذا استعمل المصور كلمة كان معنى ذلك أنه يحاول تجاوز الحدود الطبيعية لفنه ، ورد المعارضون لهذا الرأي ، وهل هناك حدود طبيعية معروفة لأى فن ؟ على أن المعتدلين قد دافعوا عن وحدة الفنون من ناحية أخرى ، فقالوا إن كل فن يستلهم الفن الآخر ، فأول الخواطر التي خطرت على بال المصور قد نقلت من فن آخر كالادب ، فكل الفنون لها غاية واحدة وهي اشعارنا بالمتعة التي نشعر بها عن طريق حواسنا ، ومن ثم فإن قواعدها وأصولها متقاربة ، لأن الغاية البعيدة التي تحققها واحدة .

وثمة جناح معتدل آخر ، رأى هذا التماثل في تشابه خطوات الابداع والخلفية النفسية في شتى الفنون ، ولكن الاعتراض على ذلك هو أن نفس هذه الخطوات هي التي تتبع في مجالات خارج « الفن » أو « الفنون » كالرياضيات والعلوم ، ففيها يلعب الخيال دورا كبيرا ، ويلعب « الحدس » أيضا نفس الدور - وإذا إستعملنا « الفن » بمعنى المهارة كما كان شائعا عند اليونانيين منرى معناه وخصائصه تتداخل مع نشاطات أو أنشطة كبيرة لا تعترف بتبعيتها للفن . وعلى العموم كان المخرج الذى اهتدى اليه بعض المفكرين للفصل بين ما هو فن ، وما ليس بفن ، هو القول بأن هناك تشابها في مشاعرنا تجاه الاعمال الفنية المختلفة . ولكن هذه الحجة ليس قوية . ففى مجال الفن

الواحد ، لا تماثل بين مشاعر تجربة المتلقى الذى يستمع إلى عملين موسيقيين أو الذى يشاهد تمثيليتين مختلفتين للطابع كالمأساة والمهلهة . ولابد أن أعترف بأن جميع هذه الاعتبارات لم تفلح فى اقناعى أنا شخصيا ، بإحقية الجمع بين الفنون تحت عنوان واحد ، ولذا سألجأ إلى آراء أخرى قد تقنعنا .

فقد ابتعد بعض المفكرين عما يقال عن تشابه خطوات الابداع أو المصطلحات أو وقع العمل الفنى ، وروا أن هذا التقارب قائم عندما نحاول الجمع بين فنين أو أكثر . كما يحدث فى الأغنية عندما نجمع بين نصوص الشعر واللحن الموسيقى . وهذه تجربة نعرفها جميعا ، وفى الأوبرا نرى التقاء فنون أكثر . ففيها الأغنية والتمثيل ، وتصميم المناظر ، والتمثيلية الدرامية . ونجاح مثل هذه التجارب دليل على ما بينها من وشائج ، فهى ليست بحاجة إلى مبررات عقلية ، ويكفى نجاحها لاثبات امكان الجمع بين أكثر من فن .

وثمة دليل آخر على أهمية التجربة فى تقرير صلاحية الجمع بين الفنون ، نلاحظها عند تذوق الفنون . فمن ينجح فى تذوق أحد هذه الفنون غالبا ما ينجح فى تجارب أخرى عندما يحاول تذوق فن آخر غير الفن الذى بدأ تجربة تذوقه الفنى بها . فكل فن يساعد على زيادة التنور والثقف ، ومن هنا تسهل تجربة الانتقال من تذوق فن لآخر . ولكن هذا الكلام قد لا يصلح للتعميم ، فهناك أدباء عظام نبغوا فى فهم ، ولكنهم لم يوفقوا فى تذوق فن آخر ، وعلى رأس هؤلاء الأدباء الشاعر الألمانى الكبير جوته الذى لم يستطع تذوق الموسيقى بدرجة تتكافأ مع مكانته الأدبية ، ومن ثم فانه كان يعجب بأوساط الموسيقيين ، وفضلهم أحيانا على معاصره العظيم بيتهوفن .

وهكذا تكون البراهين العقلية والتجربة الفعلية قد أخفقت فى الكشف عن سر اجتماع الفنون كلها تحت عنوان واحد هو الفن ، ويكون المعيار الباقى هو الناحية العملية التى دفعتنا إلى الجمع بين تجارب متعددة قد تتشابه أحيانا ، وتختلف فى نواحي أخرى . لاسميا أن هناك صعوبة من العسير تذليلها وهى الاتفاق على ما ينطوى تحت عنوان الفن ، وما يتجاوب مع هذه الكلمة ،



وما هو بعيد عنها ، فلا ننسى دور الاختلاف الحضارى ، واختلاف معايير الحكم الفنى .

ولربما كانت أفضل الحجج التى قرأتها لتبرير وحدة الفنون ، والجمع بينها هى مقارنة « الفنون المركبة » أى التى تجمع بين أكثر من فن ، وبين المدركات الحسية التى غالبا ما لا تعتمد على حاسة واحدة ، لأن لها جانب مرئى ، وآخر مسموع ، وآخر ملموس ، وهذا قد ساعدنا على الاستعاضة عن حاسة باخرى ، فعند الأكفاء تزداد حدة السمع ، ورهافة اللمس ، وهذا يعوضهم نوعا ما عن نعمة البصر ، ومثل آخر منقول من الطبيعة هو وجود تناظر بين صوت الأمواج ، ومنظرها وهى تتتابع . وفى مجال الدراما هناك تناظر أيضا بين الأيماءات والكلمات ، قد يساعد على فهم الخرس والتفاهم معهم ، بل وقد لا تفلح الكلمات بغير أيماء وتنغيم فى توضيح مقصد المتحدث ، فكلمة مثل « شوف » قد تعنى باختلاف الأيماء والتنغيم جملة معان مختلفة . فهى قد تعنى الرجاء ، أو التهكم أو التهديد ، أو الموعظة . فلكل مقصد من هذه المقاصد إيماءة تدل عليها ، وتنغيم صوق يتسق معها .

ولقد اعتدنا الجمع بين الفنون بحيث لم يعد فى مقدورنا تخيل الفن المفرد فى حالة بساطة ، فنحن لا نرضى عن رقص للباليه بغير موسيقى مصاحبة ، وكلمة أوبرا لن تعنى شيئا اذا خلت من الدراما ، ومن هنا يحق لنا أن نصف العبقرية الفنية بأنها قدرة على الجمع بين أكثر من فن بطريقة أصيلة ، وقد أثبتت التجربة أن كل أنواع الفنون قابلة للامتزاج بل والاندماج ، على نحو شبيه بالجمع بين أكثر من آلة موسيقية ، أو المزج بين الألوان وابتكار ألوان جديدة ، ولكن هذه التجربة لا تخلو من خطر ، وتحتاج إلى تدريب كبير ، فعندما نحول التمثيلية الى أوبرا مثلا ، قد لا تصلح بعض المشاهد للغناء ، وقد يصعب على الممثل الجمع بين التمثيل والغناء لأنه قد يبدو متكلفا فى تمثيله فى بعض المواقف . وعندنا أمثلة صارخة فى تجاربنا المصرية تدل على أن الجمع بين الغناء والتمثيل ليس مسألة هينة ، ولكن هذا لا يعنى الاستحالة ، فلا شيء يستعصى على العبقرية الفنية لأنها قادرة على خلق ممثل شامل يغنى ويرقص ويمثل دون أن نشعر بتكلفه أو بغرابته ما يفعله .



## تصنيف الفنون

وكما ذكرنا فيما سبق « الفن » يعنى الأعمال المعبرة ، التى نستطيع أن نتقمص مضمونها وجداننا ونضع أنفسنا مكان مبتدعها ، أو نشعر كأننا نحن المبتدعون لها ، وهذا الشعور قد لا نشعر به فى حضرة الأعمال التى تغلب عليها الصنعة أو الناحية التكنولوجية ، وإن كنا نطلق كلمة فن على النوعين معا ، مما حدا بشاعر انجليزى ( كولريدج ) الى ابتكار كلمة بويزيا poetry للدلالة على النوع الأول الذى يدل على الفن بمعناه الخالص الذى يمارس عند مخبرته « تجربة استيطيقية » كاملة . ويلاحظ أن الكلمة قريبة فى حروفها من كلمة poetry التى تعنى الشعر عند الانجليز ، وهذا يدل على علو مكانة الشعر عندهم ، ومن ثم شبهوا كل فن رفيع بالشعر ورأوه أوسع دلالة من الشعر بمعناه المحدد ، لأنه يتضمن كل ما نشعر به « عند استماعنا إلى الرموز المسموعة التى تسمى النغمات الموسيقية ، بل وأيضا نشعر به متضمنا فى الفنون المرئية ، كالنحت والتصوير والعمارة » فغاية الشعر هى التأثير على المشاعر ، وما يقابله ليس « النثر » فحسب كما هو شائع ومنطقى ، ولكنه العلم المعنى بالطبيعة وأمور الواقع .

وعلى الرغم من أن كلمة « شعر » قريبة الدلالة بما نعينه بالفن ، لأنها تركز على جانب الشعور ، محور تجربتى الابداع الفنى ، والتذوق الفنى معا ، إلا أنها لم تشيع وتنتشر ، ومن هنا بقيت كلمة « فن » رغم ما فيها من لبس . واتجه المفكرون انجماها آخر فوضعوا مصطلح الفنون الجميلة أو الرقيقة ( ترجمة fine arts الانجليزية ، beaux arts الفرنسية ) وجعلوها تضم التصوير والنحت

والعمارة والموسيقى والشعر ، وما زالت هذه التسمية سائدة ، أو ما زالت هي الأساس الذى تقام عليه التصنيفات المختلفة للفن . ففى مؤتمر عقد فى كندا سنة ١٩٥٧ قسمت الفنون إلى العمارة وفنون المسرح والأدب والموسيقى ، والتصوير ، والنحت وقنون الرسم والتخطيط والنقش والحفر graphic arts ، وغير ذلك من الفنون المعتمدة على قدرة ابداعية .

وتعرض هذا التقسيم إلى المؤاخلة ، وقيل أنه تقسيم يصح عن الماضى ، فهل يعقل أن نغفل فنا كالسينما ، أو التلفزيون فيما بعد . وكان الرد أن الفنون التى أعترف بانطوائها تحت كلمة الفنون الرفيعة أو الجميلة هى الأنسب للخلق الفنى ، والى يعبرها المتنوع أهمية أكبر ، ويرأها أجدر بالاحتراف والتقدير ، للجهد الكبير الذى بذل فيها ، ولتفردها ووضوح العناية الذى كابدته الفنان عند ابتداعها ، فلا يعقل أن يقارن التمثال العظيم « بفازة » من الخزف .

ورأى نفر آخر من المصنفين اتباع الفكرة القديمة التى تستبعد من معنى الفن كل ما عاد ينفع عمل ، إذا دل على حرية الفنان عند ابداعه وعدم تقيده بأى الزام يفرض عليه من الخارج ، حتى ولو كان الترفيه عن المتنوعين ، لأن هذا النوع الأخير كان موضع ازدراء المفكرين والفنانين على السواء واسموا المبتكرات التى يضعها هؤلاء الفنانون أسماء دالة على الازدراء كالفنون الهابطة ، ولعلنا نعرف كلمة الأغاني الهابطة الشائعة فى جرائدنا وأحاديثنا . فلا يعقل أن تنتمى إلى الفن أعمال تحتاج إلى قدر ناهض من الموهبة والجهد ، أوريا لا تحتاج إلى أى قدر بالمرّة ، كروايات الاشارة ، أو أدب الفراش كما قال العقاد ، أى القصص التى نقرؤها عند الحلاق أو ونحن واقفون داخل الترام ، فمثل هذه الاشياء سلع تجارية للقضاء على الملل يستهلكها الجمهور الذى يدعى جمهور القراء ، وقل نفس الكلام عن أدوات تزيين البيوت من ورق حائط ، أو تابلوهات رسمها بعض النقاشين محاكاة لفن عصور قد ولت وانقضت ، أو « النمر » التى تعرج بها صالات الرقص وعلب الليل . فكل هذه الأعمال تستأسر بانبياها الناس ، لأنها قادرة على اشباع أحلام يقطتهم فى الثراء ، والحب ، والمتع باختلاف أنواعها ، أو للقضاء على الملل ، وعدم الشعور بالوحدة ، لأن العمل الفنى الحق ، يستمتع به فى حالات التركيز

الذهنى الكبير ، وليس فى حالات الشرود أو الاضطراب النفسى .

هذا لا يعنى أن الفن الحق يخلو من متعة ، أو أنه جد فى جد ، ولكن المتعة فى الفن الحق تحمى كنتاج نهائية للشعور بالارتياح ، أو هى نتيجة ثانوية لا يضعها الفنان عند ابداعه كغاية أولى ، وإذا فعل ذلك أنتج أعمالا من نفس المستوى الذى يزدريه . هذا المبدأ فى التصنيف يجب أن نعتد عليه فى حله . وننتقل إلى مبدأ آخر فى التفرقة بين الأعمال الفنية الحقة ، والأعمال التى تنسب إلى الفن من قبيل الخطأ أو الجهل . فقد رأى بعض المفكرين أن الأعمال الفنية الحقيقية تحتاج فى ممارستها إلى تعلم قواعد وأصول والتدرب على ممارستها ، لأن الفن يحل مشكلات محددة عند ابداعه ، تكتسب القدرة على حلها من الممارسة المستمرة ، ولذا تحمى أعمال النضج أعظم كثيرا من الأعمال البكرية . وهذا يبين أن كل فن مهما سمى مكانته فى حاجة إلى مساعدة من الصناعة والتقنية . فتصوروا مثلا راقصة باليه فى أول عهدها بالرقص ، وقارنوها بحالتها بعد أن تكتسب قلمات وبراعة فائقة من تدريبها . والاعتماد على الصناعة ينقلنا إلى تقسيم هام للفن إلى نوعين « الفن البحت » و « الفن التطبيقي » . فالفن الأول هو الذى تتلوه لذاته ، أما الفن الآخر فله وظيفة اضافية إلى جانب تلوه فى ذاته ، لأنه يؤدى وظيفة عملية معينة ، فتمارين الموسيقى لها جمالها ولكن لها دورا آخر قد يكون أهم من الدور الأول وهو تدريب العازف لاكتساب المهارة . ومن الخطأ الظن بأن النوع الأول فن متحرر من التعلم والتدرب . فكاتب الدراما مثلا لا يكتفى بتأملاته النظرية ، ولكن عليه أن يلم بتقنية أحرافية المسرح ، لأن من واجبه أن يؤلف أعمالا صالحة للتقديم على المسرح وللممثل ، ومن الخطأ الظن بأنه يؤلف مسرحيات للقراءة . فهذه الكلمة تدل على تناقض عجيب ، لأنها مسرحية نسبة إلى المسرح أو تمثيلية نسبة لأنها تمثل ، فكيف يكون هناك تمثيلات لا تمثل أو مسرحيات لا تمسرح ١٩

وقد ينسب الفن الحق إلى الفنانين الأصل ، الذين يعدون اسمى مكانة من فناني النوع الثانى ، أى النوع الأكاديمى . ولكن علينا أن نقبل هذه القسمة بنوع من التحفظ ، فليس هناك عمل فنى لم يعتمد على تقاليد فنية ، أى ظهر

من فراغ أو بدأ من الصفر ، نعم هناك ابتكارات ومحولات لا شك فيها حدثت في تاريخ الفن ، وقسمت الفنانين إلى نوعين : نوع تقدمى آمن بالأصالة ونوع محافظ يعبد الماضي ويقدمه ، ويرى أن أساتذة المعهد الذى يدرس فيه ، أو النقاد الفئتين الذين قجمدت معلوماتهم عند الدروس التى تعلموها منذ أكثر من نصف قرن ، هى وحدها الجديرة بالاتباع ، وكانهم يتبعون القاعدة التى وضعها ابن حنبل « الله يكره الابتداع ، ويطلب الاتباع » ، فهذه القاعدة ليست صحيحة حتى فى الفقه ، فما بالنا بالفن المتجدد ، لا المتجمد .

والقسمة التالية نعرفها جميعا وهى تقسيم الفن إلى فن عالمى ، وآخر محلى أى إلى فن يتلوق خارج الحدود الجغرافية التى ابداع فيها ، وآخر محدود الاشعاع خاضع خضوعا كاملا للبيئة وذوقها وعاداتها وتقاليدها . وقد كان الفن المحلى تواقا دائما إلى التحول إلى فن عالمى ، ثم حدثت ثورة كبرى قلبت الأوضاع عندما رفع الرومانتيكيون من قيمة الفنون المحلية ( الفولكلورية ) رواوها أصدق تعبيراً عن الفنون العالمية . بفضل تلقائيتها وبدوها ، وخلوها فى الأغلب من الصنعة . ورعت الحركة القومية هذه الفنون المحلية ، ورأى موضوع زهو واعتزاز يدل على العراقة . فلا بد أن يكون لكل قوم أو طائفة فن تعز به ويجمع التراث وصنف خوفا من ضياعه واكتساح الفن العالمى له .

وكثيرا ما نخطئ ونخلط بين الفن المحلى أو القومى وبين الفن الجماهيرى ، الذى يوصف خطأ بالفن الشعبى ، مع أن الأخير بهذه الصفة هو الفن المحلى أو القومى . وقد جاء الفن الجماهيرى نتيجة لانقسام المجتمعات من حيث التلوق الفنى إلى قلة تتلوق الفن فى مستوى خاص ، ويخصائص معينة ، وكثرة لها ذوقها الفطرى غالبا الذى تستطيع أن تفرضه فى الدول الديمقراطية ، عندما تتوافر لها الأغلبية ، وبذلك تتحكم فى الذوق العام ، ويتمثل ذلك فى الأغاني الجماهيرية ، والألوان الصارخة ، وبناء المنازل وتأثيرها ، ويحكم أكثريتها فأنها ترفع من شأن الفنانين الجماهيريين الذين يستولون على أفئدة الناس ، ويمرّمون الجماهير من معرفة الفن بمعناه لصحيح ، أو الاستمتاع به ، فلا عجب إذا أثارت الأعمال الفنية الجادة عند ظهورها موجة من السخط ورشق أصحابها بالحجارة أو بالبيض والطماطم فى

بعض البلدان التي لا تأكل الأنواع الفاسدة من هذه الأصناف ، وهذه الظاهرة شائعة بوجه خاص في الفنون المسرحية أو الاوبرائية ، حيث تكون الحاجة ماسة من الناحية الاقتصادية إلى اجتذاب جماهير عريضة ، ويكون عزاء المؤلف الجاد ، القول بأن عمله الفني قد نجح وسقطت الجماهير .

وباختصار هناك وسائل لا حصر لها لتصنيف الفنون . ولنرجع إلى القسمة الأولى التي حددت عدد الفنون بخمسة ، فهي قابلة للتنقيح . فالتصوير مثلا يمكن أن نضم اليه الرسم drawing والحفر وفن الفسيفساء mosaic ، والسجاد والتطريز والتصوير الفوتوغرافي . أما الطائفة الثانية فتضم النحت وأشغال الخرف باعتبارها تحتاج إلى جهد يدوي شاق وصنعة خاصة . ونستطيع أن نضيف إلى العمارة فن تنسيق البساتين وتخطيط المدن ، وتحت عنوان الموسيقى نوضح جميع الفنون التي تعتمد على النغمة ، وآخر نوع من الفنون هو فنون الأدب ، التي كانت تسمى الشعر فيما مضى ، وتضم جميع الفنون التي تعتمد على رموز كلامية - منطوقة - ثم نضيف إلى التصنيف السابق نوعا لم يجرى ذكره ، ومن العسير أن يدرج تحت أى عنوان من العناوين الخمسة السابقة ، أنه فن الرقص ، ويضم الفنون التي تعتمد على إيماءات وحركات الاطراف . ولاحظ أن هذه الفنون قد اعتمدت على حاستين فحسب هما حاستى النظر والسمع ، باعتبارها أرقى الحواس ، فكثيرون لا يميلون إلى إدراج فن العطور أو الطهو ، أو الفنون المعتمدة على اللمس إلى أى تصنيف جاد للفنون ، باعتبار هذه الحواس أقل ثقافة وصقلا من الحاستين الأولتين ، وهذا كلام معروف من أيام أرسطو . ألم تظهر الاستاطيقا كعلم مكمل للمعرفة ؟

كما أن هناك فنونا ذات منزلة أدنى من الفنون السابق ذكرها ، كصنع أو تصميم الملابس ، وتزيين الشعر ، وربما كان سبب هذا الاستبعاد هو الحذقة لا غير ، على أن بعض المصنفين قد رأوا سببا أقوى من ذلك وهو اعتماد هذه الفنون على الناحية التجارية أكثر من اعتمادها على ضرورات الفن ، فهي فنون استغلال واستغلال في أكثر الأحيان .

ويستبعد من هذا التصنيف أيضا فن العيش art of living وحتى في اللغة الفرنسية فإن الكلمة الشائعة للتعبير عن هذا المعنى هي joie de vivre أى بهجة الحياة . ويرى الاستاطقيون ( علماء الجمال ) أن سبب هذا الاستبعاد هو صعوبة دراسة مثل هذه المسائل من الناحية العلمية ، وما يقوم به علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا فيه الكفاية لتوضيح اختلاف عادات الناس في العيش والاستمتاع بالحياة ، ومن الصعب وضع معايير أو قيم محددة تصلح للتعميم أو يستفيد منها النقد الفني ، كما يحدث في الفنون المعترف بها .

وقد يقال : لقد نسينا فنا هاما كالتصوير الفوتوغرافي ، أو السينما أو التلفزيون . ويرد الاستاطقيون على هذا الاعتراض ردا خاضعا للنفور القديم من شدة اعتماد الفن على التكنولوجيا : أن هذه الفنون لم تأت بجديد ، وهى فنون مركبة من حرفة أشياء يمكن أن ترد للفنون السابقة . فالقصة السينمائية نوع من الأدب والموسيقى السينمائية نوع من الموسيقى . وأنا لا أميل للأخذ بهذا الرد لأننى أرى للتكنولوجيا دورا خلافا سأتوسع في الكلام عنه في فصول لاحقة .

نتقل بعد ذلك إلى ناحية هامة أخرى . فقد رتب النظريات أحيانا الفنون تصاعديا ، من ناحية تساميها عن مادة الفن ، فوضعت الفنون التى تبدو مادية فى مظهرها فى أدنى مستوى ، ووضعت الفنون التى حلقت عاليا وأخضعت فيها العنصر المادى للعنصر الروحى فى قمة هذا السلم . وقد يظن أن هذه الفكرة وليدة العصور الحديثة بعد ظهور « الاستاطيقيا » فى القرن الثامن عشر ، ولكن بالاطلاع على تاريخ الفن يتبين لنا أن اليونانيين قد فضلوا فنا على فن آخر . فكان الشعر عندهم هو قمة الفنون ، لأنه يتجاوب مع نظرتهم للحياة وفلسفتهم التى جعلت الناحية النظرية والروحية والعقلية اسمى مكانة من النواحي العملية والحسية والمادية . فلا عجب إذا حظى الشعراء عندهم بمكانة عالية قد لا تختلف عن الخطوة التى حظى بها الفلاسفة . وأظنكم قد عرفتم أسماء لامعة مثل سوفوكليس ويوريديس وأسخيلوس من مؤلفي المسرحيات ، وهناك أيضا شعراء مشهورون لم يؤلفوا مسرحيات وأسماءهم ما زالت خالدة مثل بيندار وأناكريون والشاعرة سافو ، أما فى مجال

- الفنون التشكيلية فرغم ازدهارها لم يخلد سوى اسماء قليلة لعل المعها هي أسماء فيدياس المثال وكذلك براكسيثليس - فقد نظر في الأغلب إليهم على أنهم صناع مهرة في نحت الرخام أو « الأويعة » . ولم ترتفع مكانة الفنون التشكيلية الا في أيام عصر النهضة ، ولا سيما ميكيلانجلو الذي كان شاعرا أيضا . وازدادت مكانة الموسيقى في القرن التاسع عشر ، فنظر إليها كقمة للفنون ، وقيل أنها الفن بمعناه الحق ، لأن كل الشروط التي وضعتها الاستايقا متوفرة فيها . وقال أحد الأدباء أن كل الفنون تنوق وتطلع لبلوغ مكانة الموسيقى ، باعتبارها أقل الفنون تشخيصا للواقع ، أي أنها قمة الفنون اللاتشخيصية والمجردة ، وبخاصة إذا لم تعتمد على الكلمات والغناء .

وهناك فيلسوف الماني مشهور هو شوبنهاور كان مغرما وعاشقا للموسيقى ، فقال عنها أنها الفن الوحيد الذي يطلعنا اطلاعا مباشرا على أسرار الوجود والكون أو « الارادة » وفقا لمذهبه . أما باقي الفنون ، التي رتبها ترتيبا تصاعديا أيضا ، من ناحية خضوعها للمادة فانها لا تمثل غير ظواهر أو مظاهر الارادة ، و « العمارة » تمثل أول الدرجات ، لأنها لا تدل على غير ظواهر أو مظاهر خارجية لروح الوجود . وهناك فلاسفة آخرون قسموا الفنون إلى نوعين : فنون مكان وفنون زمان . والفنون الأولى هي الفنون التي تعتمد على الثبات ، ونستطيع الاحاطة بها في نظرة واحدة ، نطلعنا على كل أبعادها . وهكذا تكون الفنون التشكيلية من هذا النوع . أما النوع الآخر فهو فنون الزمان ، التي تنساب في الزمان ، ويصعب ادراك كل أبعادها في لحظة واحدة ، ومن أمثلتها الموسيقى والدراما ، والسينما ، فيها بعد . وطبعا نظر للزمان على أنه اسمى مكانة من المكان ، لأنه أقرب للروح منه للمادة ، فالحواس لا تستطيع إدراكه ، ولذا نشعر به شعورا داخليا . وسنرى كيف أثرت هذه الفكرة على مستقبل الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى الان . وتجيء قصة أخرى قسمت الفنون إلى فنون أدبية ، وباقي الفنون . النوع الأول يتعامل بالكلمات وهي رموز لها معاني موضوعية ، ومن ثم فانها خاضعة للعقل وسيطرته ، أما باقي الفنون ، فقادرة على التحرر من العقل ، وهذه ميزة . وهي فكرة أثرت أيضا في مستقبل الفنون .



اظننا قد تحررنا من هذه النظرات الان ، بعد أن تركت أثارها على فنونا ورأى أن « رحلة الفنون » قد استنفدت اغراضها ، وأصبحنا الان نعتقد في تكامل الفنون وسيزداد فهمنا للاختلافات بين الفنون التي تجاهالتها هذه النظريات عندما ندرس كل فن على حدة ، ونرى أننا لا نستطيع أن نرتبها تصاعديا ، أو نجعل فنا بديلا للآخر .



### الموسيقى

الموسيقى هي الفن الاوحد الذي نعرفه جميعا . فلربما كان هناك من لم ير تمثيلية مسرحية ، أو من لم يشاهد فيلما سينمائيا ، ولكننا لن نصادف احدا يجهل الموسيقى . فكل من يملك جهاز ترانزستور قادر على الضغط على ازرار هذه الآلة السحرية الصغيرة التي توصل اليه احدث الاغنيات ، في الحقل أو قبل النوم . ولربما قال بعضنا ولكن ليس كل من يستمع إلى الموسيقى يقدرها كفن أو يعرف قيمتها الفنية ، والدليل على ذلك هو الأصوات المنطلقة على آخرها من أجهزة الاستماع التي تبدو أقرب إلى آلات ازعاج ، منها إلى آلات طرب ، فلعلها المسئلة الأولى عما اشتهرت به بلادنا من صخب وضجيج معروفين في سائر الانحاء . هذه مسائل لا اختلاف في تقديرها ، فلا احد ينكر أن من يستمع إلى الموسيقى على هذا النحو ، يشعر بمتعة لاشك فيها تدفعه إلى تكرار التجربة ، وأظنه قد اعتاد على ذلك ، وظهر مردودون لهذا النوع من الموسيقى يعرفون طريقهم إلى قلوب المستمعين ، وإلى جيوسهم ، ونجحوا في اقناع الكافة بمكانتهم ، وبدورهم في ادخال المتعة إلى القلوب ،

وليس هناك من ينازعهم هذه المكانة . وهذه الحالة لها ما يماثلها في سائر البلدان ، ففيها اغان ومعزوفات جماهيرية لها مكانة عالمية ، تصل إلى جميع الانحاء ، حتى أصبحت من علامات التمدن ، ولربما نافست منتجاتنا المحلية في صخبها وعريتها ، وبخاصة عندما تكون صالحة للرقص عليها .

وإلى جانب النوع السالف الذكر هناك نوع آخر متواضع المكانة ، لا يشعر بوجوده سوى اقلية ، ولو تصادف أن استمع اليه واحد من أهل النوع الآخر ، فإنه لن يتأثر به البتة ، وسيستأمل ما الذى تعنيه هذه الموسيقى ، وهل هناك حاجة اليها ما دمننا نظرب للنوع الآخر ، الذى يملأ حياتنا ، فلربما كان ادعاء عشق هذه الموسيقى الغربية نوعا من الخديلة الفارغة ، فآثركونا في حالنا نعم بانغامنا وأغانينا ، فلكل ذوقه ، وما يشتهي ، وهذه حجة مقنعة لا رد عليها . ولن يحاول هذا الفصل أن يغير النوق السائد ، ولكنه ضرورى أن يرغب معرفة شيء ما عن هذا النوع الغريب الذى يميزونه عن النوع الأول بصفة الفن الموسيقى ، أو الموسيقى الفنية ، أو موسيقى الحضارة ، أو الموسيقى الكلاسيكية . كل هذه الاسماء مترادفة ، وتدل على النوع الذى يقارن بفن العمارة ، أو الفنون التشكيلية أو الأدب . لأن تأثير موسيقاه بقى مئات السنين ، وهو من مميزات الحضارات العريقة ، ومن ثم فأنى أدعوكم لمعرفته ، ولو من باب العلم بالشئ ، فهو حديث عهد بالحضارة الانسانية ، فقد عرفت الانسانية النوع الأول من قديم الأزل . أما الموسيقى الفنية فتعد أحدث الفنون قاطبة .

فلم يكن من الميسور ظهور هذه الموسيقى الفنية قبل اختراع طريقة تدوينها ، ولقد عرفت طرق كثيرة لتدوين الموسيقى منذ الأزل ، ولكن لم يقدر لها البقاء ، إلى أن جاء ايطالى يدعى جويدو اريزو منذ ألف سنة تقريبا وابتكر وسيلة ناجحة وعملية لتدوين الحروف الموسيقية على أسطر ، مع مراعاة ابعادها ومسافتها ، وديمومتها ، ولم تتطور إلى الصورة التى أصبحت معروفة لنا الآن الا منذ أربعة أو خمسة قرون ، وما زالت مليئة بالعيوب وبخاصة ما يتعلق بسرعة النوتات المختلفة ، ويتغلب المؤلف الموسيقى على هذا العيب بكتابة ارشادات كثيرة ، لأن عمله لا يلتزم بسرعة واحدة ، كما يحدث في المقطوعات

الجماهيرية البسيطة ، وقد حدثت محاولات في هذا القرن لتطوير النوتات الموسيقية ، وجعل الفواصل بينها متساوية فيما يسمى الموسيقى الاثني عشرية ، لأن الفاصل بين بعض النوتات في التدوين الحالي قد يكون « تون » أو نغمة أو نصف نغمة . وهذه قصة طويلة . المهم أن تعرفوا أن طريقة التدوين رغم عيوبها مقبولة ، واستطاع الموسيقيون اعتمادا عليها تأليف ما لاحصر له من الأعمال الموسيقية المركبة المتعددة الأصوات أو السطور اللحنية . أى التى فيها هارمونية بين مكوناتها أو فيها نغمات متعارضة ، تصل الى الاذن على نحو مختلف عن هذه المكونات . وبذلك تعبر عن تجسيم نغمى لا تصادفه عندما يكون هناك سطر لحنى واحد ، وبفضل البراعة فى تنسيق النغمات باتباع هذا الأسلوب ، استطعنا استساغة نغمات كثيرة كانت تعد نشارا فيما مضى .

وإلى جانب هذا الاكتشاف الهام فى طريقة التدوين ، حدث اكتشاف آخر بعيد الأهمية وهو طباعة النوتات الموسيقية ، التى ساعدت على نشر الموسيقى ، فلم تعد تنشر فى نطاق بلد واحد أو قطر واحد ، اذا أمكن نقلها من موقع لآخر ، حتى عرفت فى سائر انحاء أوربا . وبذلك شابهت الأدب ، ولكنها تميزت عليه ، لأن من يريد معرفة الأدب يلزم أن يكون ملما باللغة التى كتب بها ، أو يلزم ترجمته الى لغة أخرى ، ولكن الموسيقى البحتة لا الغنائية ، تميزت بقدرتها على الاستيعاب ، بمجرد قراءة الرموز التى كتبت بها . وهكذا حدث تبادل فى بين البلدان المختلفة . وانتقل الموسيقيون من موقع لآخر . وازدادت الموسيقى ثراء بفضل النغمات التى ألفها عباقرة فى سائر الأقطار . فكان الموسيقيون الايطاليون ينتقلون من ايطاليا إلى فرنسا ، أو المانيا ، أو البلدان الواطئة ( هولنده وبلجيكا الآن ) ويلقون عناية كبيرة . وباختصار ساعد هذا التقدم على تعدد الأشكال التى تؤلف فيها الموسيقى وتعددت الأسماء وعرفت فى سائر الانحاء .

وبعد أن كانت الآلات الموسيقية المستعملة قليلة العدد قريبة من أشكالها البدائية الأولى ، أى لا تزيد عن خمس آلات شبيهة بالعود والربابة والنأى ، بأحجام مختلفة . تعددت الآلات حتى أصبح هناك ٢٥ نوعا مختلفا من هذه الآلات ، وما زال الاكتشاف مستمرا فهناك آلات أصلها افريقى « كالماريما »

وهناك آلات أخرى منقولة عن الهند الصينية كالبنانج ، bonang وكثير من  
الآلات المنقولة عن أمريكا اللاتينية ، وهكذا ، ويوجه عام ينقسم الاوركسترا  
إلى أربعة أقسام رباعية أساسية : -

أولا : آلات النفخ الخشبية ( الفلاوطه والاويسا ، والكلارينيت  
والباصون )

ثانيا : آلات النفخ النحاسية ( البوق الفرنسى - الطرومبة - الترومبون -  
والتيبوا ) .

ثالثا : الآلات الوترية ( الفيولينة ( الكمنجة ) - الفيولا - التشيلو  
والدوبل باص ) .

وقبل أن نتكلم عن القسم الرابع ( الآلات الايقاعية أرجو أن تلاحظوا أن  
كل قسم مؤلف من أربعة أصناف من الآلات كل منها يمثل طبقة صوتية من  
أربع طبقات ( السوبرانو « الصوت الحاد للنساء » - الكونتراكوتو « الأقل  
حدة » - والتنور « الصوت الصداح للرجال » - والباص وهو صوت القرار  
وتعد أغلظ الأصوات الأدمية ) .

رابعا : آلات الايقاع وتتألف من آلات ذات طبقات صوتية محددة ،  
وأخرى غير محددة - من النوع الأول الطمبانى timpani وإجراس ، وآلات مثل  
المارمبا وآلة المانية تسمى Glockenspiel وتشبه الاكسلافون أو الزايلفون  
وأغلبكم قد رآه فى المدارس . وربما أضيفت إليها « المارية » والبيانو ،  
والآلات التى ليس لها طبقات صوتية محددة - وتشمل انواعا مختلفة من الطبول  
والزرق tambourine والمثلث والكاستانيت ( أظنكم شاهدتموه فى الرقصات  
الاندلسية ) وآلات تصدر أصوات شبيهة بصوت الرياح ، والرتالة  
والسندنان . وقد تجمع بعض هذه الآلات فى آلة واحدة يعزفها عازف واحد  
وبخاصة لأن ما يخص كلا منها فى بعض المعزوفات قد لا يزيد عن جمل قصيرة  
لا تستغرق أكثر من دقائق معدودة .

ولنعد الى الاوركسترا الذى تطور تطورا مدهشا خلال ثلاثة قرون فقط .  
فلولا كلمة اوركسترا من اصل يونانى وتعنى حرفيا مكانا للرقص ، فى المسرح

اليوناني . حيث كان الرقص يمارس في المكان الذي يفصل بين مكان العرض الدرامي ، والمكان المخصص للكورس ، ويجلس امام الكورس جمهور المتفرجين . وتطور الاوركسترا في عصر النهضة ، متأثرا في اغلب الظن بالتخت العربي ، فاصبح يتألف من خمسة عازفين يعزفون (فيولا الساق داجامبا) التي تطورت فيما بعد واصبحت التشيلو والهاري سيكورد وهو جلد اليبانو الخالي ، وفي نفس منظره ، ولكنه يتألف من صفين من المفاتيح - والجيتار (وهي معروفة لكم) والفلاوطة (وهي معروفة ايضا) .

ولم يكتمل شكل الاوركسترا ويقترب من صورته الحالية الا حوالى سنة ١٦٥٠ واصبح عدد افراده يتراوح بين خمسين عازفا ومائة عازف .

وقد تبارى بعض الموسيقيين في تضخيم الاوركسترا ، وبخاصة عند الموسيقى الفرنسي برليوز ، والالماني فاجنر . والاول اشتهر بغرابة الاطوار حتى انه قدم حفلا موسيقيا للملك بروميا (الاسم القديم لدولة المانيا) فقال الملك : لقد بلغت أنك تؤلف موسيقى يعزفها خمسمائة عازفا ، فرد برليوز اني اكتب احيانا لاربعمائة وخمسين . وهذه مبالغة لاشك فيها ، فمن الناحية العملية لاداعى لزيادة العدد الى هذا الحد ، ولكن برليوز قد اشتهر بالاسراف في الخيال . اذ ذكر ان الاوركسترا المثالي يتألف من ٢٤٢ آلة وترية ، و٣٠ بيانو ، و٣٠ هاربة . وعدد كبير من عازفي آلات النفخ .

والموسيقى الفنية او موسيقى الحضارة ، لا تقتصر على موسيقى الآلات ، اى الموسيقى غير المصحوبة بالغناء . فلقد طورت الغناء ايضا . ولم يعد قاصرا على الانواع الفطرية منه ، الذى يغنى بلا اصطحاب موسيقى ، او باصطحاب آلة واحدة هي العود ، واغلبه قريب من غناء الملاحم الشعبية التى نعرفها فى قصة ابريزد الهلالى ، فعندهم ايضا ما يدعى بغناء التروبادور ، والتروفيير ، والمنستريل . واهم تطور حدث فى هذا الشأن هو ان صوت الآلة لم يعد يردد صوت المغنى ترديدا حرفيا ، بل اصبح مكمل له ، او متعارضا معه ، وقد يغنى المغنى باصطحاب آلة موسيقية واحدة كالبيانو والجيتار ، وقد يغنى كما حدث فى اوبرات فاجنر باصطحاب الاوركسترا الكبير الذى اشرنا اليه . وما دمننا نتكلم عن الغناء فلا بد ان نشير الى ان هذا النوع المعتمد على الكلمات

وعلى معان محددة ، يلتزم فيه اللحن بمشاعر محددة ، اى ان الشعر هو الذى يتحكم او يسيطر على طابع اللحن ، ولو ان الحقيقة قد بينت ان ايه زيجة بين الشعر والموسيقى تكون فيه الموسيقى مسيطرة سيطرة كاملة ، فكثيرا ما نسبت الكلمات ، او استبدلت باخرى ، واستمر اللحن .

ويرتبط بالموسيقى المرتبطة بالواقع بكلمات الشعر ، نوع اخر يروى قصة او بصور معان محددة قد تكون فلسفية ، بغير استعانة بالكلمات . هذا النوع قد اطلق عليه اسم الموسيقى ذات البرنامج ، واغلبنا يعرف احدى صورها فى الموسيقى التصويرية التى تصحب الافلام ، والتمثيلات ، وتساعد على تعزيز المواقف الدرامية وقد الفت عدة مقطوعات على هذا النحو ، سميت بالقصائد السمفونية التى اُطلق عليها أسماء أعمال أدبية مثل روميو وجوليت لشكسبير ، «وفاوست» لجوته و«دون جوان» وهكذا تحدث زرادشت لثيئته ، والقائمة طويلة جدا ، على ان هذه المقطوعات نستطيع الاستماع اليها دون تقييد بالعنوان او بالقصة التى قال لنا المؤلف الموسيقى ان عمله الموسيقى يصورها . ولم يعترف موسيقيون كثيرون بتقييد الموسيقى باى مضمون ادبي وراوا ان الموسيقى فن قائم بذاته ، ليس بحاجة الى عكاز يستند عليه لأن مجالها اوسع بكثير من من باقى الفنون ، وهذا هو سر عظمتها ، والمفروض هو ان تقوم باقى الفنون بالاعتداء بها ، الم يشيد المفكرون فى القرن التاسع عشر بوجه خاص بالهمية الموسيقى ، وربما وضعوا نظرياتهم الاستطيقية ، وكانت الموسيقى هى النموذج الذى مربخاطرهم عندما حددوا خصائص العمل الفنى المثالى .

فالاولا الموسيقى هى اعظم لغة للتعبير عن وجداننا . ثانيا - الموسيقى هى الفن الوحيد الذى لا يتقيد بواقع خارجى او بمعنى خارجى او مادة خارجية ، اى ان مادتها كلها مستلهمة من راس المؤلف الموسيقى . وثالثا - الموسيقى مثل الحياة فن حركة دائبة لا تتوقف ، فهى اعظم فن تتلوه مئات المرات ، ونشعر فى كل مرة بمشاعر مختلفة عن مشاعر المرة السابقة . وسنرى عندما نتحدث عن الفن التشكيلى كيف تجر من ماضيه السابق ، وحاول ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر الإقتداء بالموسيقى . والشعر

أيضا ، خصوصا في فرنسا على يد «المرميه» و «بول فيرلين» قد اتجه الى التحرر من المعاني وتحول الى موسيقى خالصة ، اذ ظهر من يقولون ان المعاني للنثر ، اما الشعر فميزته الكبرى موسيقاه . وانتهى الامر الى نوع التجريد الذي تمخض عن مذاهب اللا معقول ومسرح العبث .

وغالى بعض المتحمسين للموسيقى وقالوا ان التجربة الموسيقية تجربة شاملة ، فيها كل الفنون الاخرى . ففيها فن العمارة ، لأن الفنان الموسيقي يبني بنغماته ، ما يبينه الفنان المعماري بحجارته واسمته ، وفيها فن الدراما ، لأن الموسيقي في اشكاله يضع مضمونا معتمدا على الصراع والتفاعل فيه تشابه مع اشكال الدراما . فلا عجب اذا سمى فاجزر اوبرات بالدراما الموسيقية ، لانه اكتشف ما بين الفنين من وشائج وارتباط . وفيه تلوين ، لا يختلف عما يجري في الفنون التشكيلية . فالتوزيع الاوركستراي نوع من التلوين باستعمال النغمات ، فهناك نغمات قائمة ، واخرى كثيفة ، وبه تباين بين الضوء والظل اشبه بما يجري في التصوير .

وقد يكون من المفيد ان انهي هذه النبذة المختصرة جدا عن الموسيقى بالكلام عن الاوبرا ، قمة المسرح الغنائي ، فهل كل ما يقدم غناء على المسرح ينتمي الى هذا الشكل ؟

اولا كلمة اوبرا بالاطالية تعني «عمل» ، وثانيا يقال ان الاغريق قد مثلوا مسرحياتهم بالاستعانة بالكورس والآلات الموسيقية ، وعلى الاخص فيما يدعى «بالديترامب» التي كانت تمثل جوهر الطقوس الديونيسية . وشبه ذلك ما كان يجري في معابدنا المصرية لتمجيد الآلة اوزيريس . ثم جاءت المسيحية ، التي قدمت مسرحيات الاسرار الدينية Mysteries في القرن الحادي عشر . وما يدعى بروايات المعجزات miracle plays وروايات المواعظ الاخلاقية التي اعتمدت على الغناء والرقص ، واتجهت مرة ثانية اتجاها دينوريا عندما قدمت رواية مشهورة هي اوريدنشي في القرن السابع عشر . ثم توالى الاوبرات ولم تعد تسمى Drama per la Musica ، وتطور الغناء فيها الى شيء شبيه بما يجري في الحياة للخلاص من تكلفها . فلم تعد تعتمد على غر مستقلة او اغاني مستقلة وحوار ثنائي وثلاثي ورياعي . بل اصبحت قريبة الشبه بما

يجرى في التمثيليات العادية حتى انتهى هذا التكلف تماما في أوبرا بيلباس وميلزائدة لديبوسى الفرنسى ، ففيها لا نشعر ان الاوبرا مجموعة من وصلات الطرب ، التى يقصد بها استعراض جمال الصوت . وانقسمت الاوبرا الى نوعين : نوع يعتمد على الغناء من اوله لآخره احتفظ باسم الاوبرا . والآخر فيه غناء يتخلل فقرات بالكلام العادى سعى اوبرا كوميك ، واختير للموضوعات الخفيفة اسم الاوبريت او الزينجشيل عند الالمان .

---



### الفنون التشكيلية

كثيرون يفضلون اللوحات التى يرون فيها ما يحبون أن يرونه في الواقع هذا هو الاتجاه المألوف لكل من لم يتدرب على تنوع الأنواع المجردة التى قد تبدو كالغاز لا يرتاح من يشاهدها اليها . فكلنا يحب الجمال في الطبيعة ويشعر بالامتنان نحو الفنانين الذين قدموا لنا أعمالا تسجل هذا الجمال ، والفنانون العظماء أنفسهم يقرون ذلك . فعندما رسم المصور الفلمنكى روينز ابنه الصغير كان مزهوا بنظراته الجميلة ، وكان يتوق إلى أن نعجب بهذه الصورة اعجابا عائلا . ولكن هذا التمييز والكلف بكل ما هو مستحب قد يدفعنا إلى رفض أعمال خالية من مثل هذا الحسن . فمثلا المصور الالماني الكبير البرت دورر رسم امه بنفس الاعجاب والحب الذى شعر به روينز نحو طفله . وقد نحس بنفور عظيم أو بصدمة عنيفة اذا طالعنا هذه الصورة بحقيقة مختلفة .



فلقد درس فيها المصور كل ما تحدثه السنون من تضعضع وحطام بإخلاص  
وصدق جديرين بالعمل الفنى العظيم . وعلى هذا فاننا لا نستطيع أن ننسب  
قيمة اللوحة الفنية لجمال موضوعها . ولعلكم تذكرون ما قلته عن الجمال  
والمحاكاة ، لأن المثلوق العادى يريد أن يرى أعمالا فنية تمثل الواقع  
أو تحاكيه . ومن ثم كرس عظماء الفنانين فى الماضى كل مواهبهم لتحقيق هذه  
الغاية واستحدثوا جملة مبتكرات فى رسم المنظور حتى تتوهم وجود أشياء  
مجسمة بجميع أبعادها بدلا من المسطحات التى تظالعا فى هذه اللوحات .  
ودرسوا تشريح الجسم الانسانى ، حتى تبدو قسمتات الوجه وعضلات  
الذراعين والساقين قريبة الشبه بما هو مألوف لنا .

وحقى عندما يترك الفنان العنان لخياله ويرسم موضوعات لم يرها بعينه  
كبعض الموضوعات الترواوية ، التى تمثل شخوصا مقدسة فاننا نرتاح كثيرا  
عندما نرى اشكالا انسانية تمثل التصورات المستحبة التى خطرت فى بال أغلبنا  
عندما طالع الكتب المقدسة ، وقصص هذه الشخوص .

وعندما كتب المصورون الكبار نظرياتهم الاستاطيقية التى استخلصوها  
من تجربتهم الفنية ، فانهم أكلوا المعانى التى ذكرتها ، ولنتشهد بأشهرهم مثل  
ليوناردو دافنشى فى عصر النهضة الذى كان متعدد الجوانب كأغلب  
الشخصيات المعاصرة له . إذ كان عالما رياضيا مخترعا ومهندسا ، إلى جانب  
براعته فى فنون العمارة والنحت والتصوير . فلا عجب إذا اعتبر التصوير  
اسمى مكانة من الشعر ، مختلفا فى ذلك عن اليونانيين « فالتصوير قادر على  
إبداع صور للطبيعة بصدق يفوق صدق الشاعر » . وفى قول آخر ذكر أن  
التصوير بالمقارنة بالشعر يشبه مقارنة الواقع بالظلال . ولا يكتفى دافنشى  
بأثبت تفوق التصوير على الشعر ، ولكنه يراه أيضا أعظم مكانة من النحت ،  
لأن المثال لا يستطيع استخدام الألوان ، أو المنظور ، أو توزيع الضوء  
والظلال ورسم السحب ، والعواصف وأشياء كثيرة . فالقدرة على تمثيل  
الطبيعة وتشخيصها أهم ميزة فى الحكم على قيمة الفن .

وقد رأى دافنشى التصوير نوعا من العلم ، ومن ثم يجب أن تخضع  
أصوله لأحكام العقل فى كل خطواته ، وكان يحترم آراء الآخرين عندما تبنى

على مبررات عقلية ، ولكن دافنشى لم ينس أن التصوير يزيد عن العلم في ناحية هامة ، فهو لا يكتفى بإصدار قوانين ولكنه ينتج عملا فنيا . ويؤمن دافنشى بأن المحاكاة الدقيقة للطبيعة شرط أساسى لإبداع العمل الفنى ، ويرى أن العمل الفنى الجدير بالتقدير هو الذى يحاكي الأصل محاكاة كاملة . وكان يحمل دائما معه مرآة ويقارن انعكاس الموضوع الذى يصوره مع اللوحة التى رسمها ، فإذا وجد تطابقا بين الشئين ، ظن أنه بلغ الكمال . واعتبر فكرة المحاكاة أهم من « الجمال » الذى يسعى اليه كل الفنانين ، واعترف بأن موضوعات الطبيعة لا تتساوى فى جمالها . وقال « ان كلا من المصور والشاعر يصف جمال الأجسام أوقبحها ، ولعل للقيح فائضة كبرى لأن التباين بين الجمال والقيح يساعد على تأكيد معنيهما . ورأى دافنشى « التباين » قيمة فنية هامة يجب أن يسعى الفنان لتحقيقها ، كما يرى التناقض عندما يتصف الجسم بسمكه وقصره ، أو بطوله ونحافته ، ومن يكتفى بنموذج واحد ولا يدرك التنوع سيبتج أشكالا مغطية تبدو وكأنها توائم . وهذه نقیصة يتعين على الفنان الابتعاد عنها .

ولا يكتفى دافنشى « بالبورترية » لأنه يرى من واجب الفنان محاكاة الطبيعة كلها وما فيها من أحياء وجماد ، ومن ثم خصص فصلا كاملا لدراسة أبعاد الحصان ، وآخر لخصائص الأشجار ، والصفات التى لاحظها فى تكوين المناظر المختلفة ، واختار عناوين كثيرة مثل « كيف تصور الليل » ، أو كيف ترسم العاصفة » .

ولا يعتقد دافنشى أن تصوير المظهر الخارجى للأشياء الطبيعية كافيا . فعلى الفنان أن يرسم المظهر الخارجى للإنسان وكذلك ما يدور فى خلده من أفكار ، والناحية الأولى سهلة ، أما الناحية الثانية فأصعب كثيرا ، لأنها تحتاج إلى خيال كبير ، لاكتشاف الایماء وحركات الاطراف المناسبة للمعنى الذى يعبر عنه ، ونصح من يرغب معرفة هذه الایماء بدراسة أحوال الخرس الذين يتكلمون بالإیاء لعجزهم عن النطق .

ويختلف « ميكلائجلو » عن دافنشى ومعاصريه ، ولعله سبق عصره عندما أعرب عن عدم ایمانه بإمكان تحقيق المحاكاة الدقيقة للطبيعة . ويرى

عنه أنه رسم كروكيا بالقلم الرصاص لأحد معاصريه ، ثم أحجم بعد ذلك عن رسم البورتريه لشعوره بالنفور من خلق اشباه للموضوعات الحية ، اللهم إلا اذا توافر لموضوع تصويره جمال نادر لا يضاهى . واعتبر الميل للمحاكاة عيبا كبيرا عند المصورين القلمنكيين . فمن واجب الفنان الانتقاء من الطبيعة ، وعليه أن يعتمد على خياله للتفوق على الطبيعة في جمالها ، لأن الجمال في نظره يعنى انعكاس « الالهى » في العالم المادى ، والفنان قادر بروحه على تحويل الجمال الخارجى للطبيعة إلى معنى سام ينذر مصادفته خارج الانسان . وشيئا فشيئا تغلب العنصر الروحى عنده على العنصر المادى أو الطبيعى ، ومن ثم لم يتجه في مرحلة نضجه إلى إعادة تكوين العالم الواقعى . أو إلى الاهتمام بمحاكاة الفضاء ، أو بالمنظور ، أو بمراعاة النسب في الاشياء كما هى في الواقع . فالفنان مطالب بابرار فكرته حتى اذا استخدم الأشكال الادمية أو الطبيعية كمجرد رموز . والفكرة التى تجول في ذهن الفنان أبجل ألف مرة من العمل الفنى بعد اكتماله . ولذا كان ميكلائنجلو « لا يرضى كثيرا عن أعماله وكثيرا ما يتقصصها لأن يديه لا تسعفانه في ملاحقة سرعة أفكاره » وقد رأى ميكلائنجلو أن الله هو مصدر الهام فنى وكتب شعرا قريبا من أشعار المتصوفين في الاشادة بدور الالهام ، لأنه كان يعتبر القواعد بلا ضرورة . وكان يسخر مما قاله أقرانه عن وجود قواعد طبيعية عامة تحدد ابعاد الطبيعة ، أو وجود علاقات محددة للتناسب في الجسم الانسانى .

لقد بدأنا الكلام بمثلين عظيمين من عصر النهضة ، عصر ازدهار الفنون التشكيلية . فرغم معرفة مختلف الحضارات لهذه الفنون ، إلا أنها لم ترتفع بمكانة الفنون ، ولم تدرك قيمة الفنانين مثلما حدث في هذا العصر العظيم الذى لم يتصور الفنان التشكيلى مجرد حر فى أو صانع بسيط ، ولكنه أدرك وجود علاقة وثيقة بين التصوير ومصادر العلوم . فالفنان يحتاج إلى الرياضيات وإلى التشريح وإلى الكيمياء في تركيب أصباغه ، ومن ثم ارتفعت منزلة الفنانين حتى اعتبروا أنفسهم في مكانة أعظم من مكانة الشعراء ، وقارن دافنشى الاثنين وانحاز بالطبع للمصور عندما قال « إذا زعم الشاعر إنه قادر على اختراع خرافة لها غاية عظيمة ، فان المصور قادر على ما هو أعظم من ذلك ، وإذا كان الشعر

معنيا بالفلسفة الأخلاقية ، فان التصوير يهتم بالفلسفة الطبيعية . والشعر يصف أفعال العقل ، أما التصوير فيعنى بانعكاسات الأفعال العقلية على حركات الجسم . . » وظهرت بوادر أولية للاتقاص من المحاكاة ، فقليل أنه بمقارنته بالشعر يبدو غير قادر على أكثر من نقل الطبيعة ، باختيار الألوان المناسبة . وأنه لا يستطيع تجاوز هذا الدور . وقال آخر إذا وصفت التصوير بأنه شعر أخرس ، فإن المصور يستطيع وصف الشعر بأنه تصوير أعمى فأى نقص أشنع ؟ أن تكون أعمى أم أخرس ؟

ورد دافنشى على أمثال هذه الاعتراضات بأن التصوير أقدر في وصف الطبيعة من منافسه اللدود : الشعر . ولكن الشعراء كانوا يعتبرون أنفسهم أعلى مكانة من المصورين والنحاتين . ويكفى أن ترى ملابس الطرفين : الشعراء بأرديتهم الوقورة ، والمصورون بأزيائهم الملوثة بالألوان والغبار ، ان كانوا يشتغلون بالنحت . . . وعلى العموم انتهت هذه المعارك بانتصار الفن التشكيلى ، واعتبار التصوير والنحت والعمارة فنونا جميلة أوفىة بل وأصبحت كلمة « فن » مرادفة للفن التشكيلى .

وبرغم الاختلافات بين المفكرين والمصورين الا أنهم اتفقوا بوجه عام في تحديد قيم العمل الفنى ، واستمر الحال على هذا المنوال إلى أن حدث تطور كبير في منتصف القرن التاسع عشر ، ونكتفى بالكلام عما جرى في فرنسا كعبة الفنون ، التى ما زالت تطالعنا بكل جديد في هذا المضمار ، وتتلقى اللعنات ممن لا يرضون عن الفن الحديث ، ويحنون إلى الفن القديم الذى أصبح يوصف أوصافا مختلفة « كالفن التقليدى و« الفن الاكاديمى » . . الخ .

والأول وهلة قد يعزى هذا التحول الكبير إلى اختراع الفوتوغرافيا التى استطاعت تسجيل الواقع بموضوعية ودقة طالما تمناها جهاذة الفن التشكيلى فى جميع العصور السابقة .

وهذا السبب له أهمية بلا مراء ، ولكنه ليس السبب الوحيد أو السبب الرئيسى . ومن يتبع هذه النظرة يغفل روح العصر وما حدث من تقارب بين الفنون ، وزيادة الثقافة الفنية بعد الاطلاع على تراث الحضارات المختلفة ،

من قديمة ووسيلة ، بل وشرقية بعيدة الارتباط بالحضارة الغربية . فقد عرفت فنون الشرق الأقصى وكذلك أفريقيا والهندو الحمر . ولا ننسى ازدهار الاستايقا وما قامت به من تصنيف للفنون ، والمعايير المستحدثة التي قلبت الاوضاع رأسا على عقب ، لأنها جعلت اللوحة لأكثر الفنون مثالية وتحليفا في آفاق بعيدة عن الواقع . ووضعت في قاع الفنون أكثر الفنون اعتمادا على الصنعة وارتباطا بالواقع . وانعكست كل هذه الجوانب على الفن التشكيلي ، إلى جانب تأثير هام آخر ربما لم نعرفه باقي الفنون وهو التيارات الوضعية التي رفعت من شأن العلم ، وكما عرفنا كان العلم دائما مرتبطا بالفن التشكيلي ، فلا عجب بعد كل ذلك اذا انتشرت المذاهب والموجات والبدع والتقاليع الفنية التي لن نستطيع أن نفيها حقها تماما في هذا الفصل ، ولذا قد نكتفي بالحديث عن أشهرها . وان كان من الصحيح أيضا أن كل فنان قد خلق مذهبا خاصا به ، ولم يرض في كثير من الأحيان انضواءه تحت لواء مذهب معين ، لأنه رأى في هذا إنكارا لحرية الفنية وتعارضها مع الأصالة التي أصبحت من مرادفات العبقريّة الخلاقة . ولم تعد البراعة تقاس بمدى التزام القواعد والأصول التي حرصت النهضة على تأكيدها ، وزادت شدة وصرامة فيما يدعى بالعصر الكلاسيكي الجديد ، وفيما وضعته الأكاديمية الفرنسية من شروط قاسية جامدة ، كانت سببا آخر في حدوث هذا التمرد الفني على نطاق واسع .

وقد استطاع تلخيص موقف التصوير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بأنه كان يتأرجح بين الثورة و« الثورة المضادة » . وادعت أغلب المذاهب تمسكها بالواقعية أو تسمت باسماء مختلفة أشهرها « الانطباعية » و« الانطباعية الجديدة » و« الرمزية » و« السريالية » و« التكعيبية » . وبعض هذه المذاهب عني بمظهر العالم الخارجي ، وإن اتجهت وركزت اهتمامها على التعبير عن مجاهل النفس الانسانية ، والبعض الآخر عاد إلى الطبيعة في أكثر صورها بدواة وفطرة . واتجه التكعيبون إلى استبعاد المظهر الخارجي للواقع ، وقالوا أن ما يهمهم هو الطبيعة الأصلية لموضوع التصوير .

ولنبدا بالواقعية أو أكثر هذه المذاهب اعتدالا ، التي حاولت اتباع اتجاه محافظ يدعو إلى الفن التشخيصي وتمثل الاشياء المرئية الملموسة . ورأت أن

لكل عصر نظره ، ومن غير المعقول أن يتبع أى فنان نظرة عصر ولى ، وانتهى ، ومن غير المعقول أيضا أن يفرض الفنان وصايته على المستقبل ، ويقول أن فنه يصلح لكل العصور . وتمسك « كورييه » زعيم هذا المذهب بقيم الجمال والمحاكاة ، وقال ان مهمة الفنان هي محاكاة مظهر الاشياء والنجاح في هذه المهمة هو الذى يكسب عمله صفة الجمال . ولكن الممارسة الفنية اثبتت صعوبة المحاكاة الدقيقة بعد أن أثر الفنانون التعبير عن طابع وجوهر موضوعهم الفنى . وعلى لسان أحد فلاسفة هذا الاتجاه : « العمل الفنى يرمى إلى غاية محددة . وهى عرض جوهر الموضوع الفنى ، أى الفكرة الكامنة وراء المظهر الخارجى ، بوضوح واكتمال ، أكثر عما نشاهده في الحياة الواقعية » .

فاذا انتقلنا إلى الانطباعية الجديدة سنرى انها رأت « النور » واللون هما الموضوع الحقيقى لرؤى الفنان ، واستفادوا بما قدمه العلماء في عالم الفيزياء في تحليل الضوء والألوان وسيكولوجية « الرؤى » وشعار هذه المدرسة أو المذهب هو تسجيل الانطباعات المرئية تسجيلا دقيقا كما تراها . ولكنهم أدركوا أن هذا صعب من الناحية الفعلية ، وعلى هذا فان الفنان مضطر إلى تكثيف موضوعه وتخوير شكله حتى يتوافق مع هذا الانطباع . فكلمة الضوء لا تعنى شيئا واحدا لأن ضوء الفجر يختلف عن ضوء الظهيرة أو الغسق . وضوء شمس الصيف يختلف عن ضوء النهار في الشتاء ، وكذلك ضوء اليوم المطير بعيد الاختلاف عن ضوء السماء الصحو ، وهكذا اتبع هذا المذهب الدراسات العلمية في اللون والضوء ، وتميز أتباع هذا المذهب أيضا بعدم اعتمادهم على « التنقيط » ولكنهم استعملوا « اللطخ » اللونية أو « البطش اللونية » وهكذا ضعفت الصلة القديمة بين الفن والطبيعة ، وأصبحت صلة بين الفنان ورؤياه للطبيعة ، وما أصبح يهم هو توزيع الضوء الذى يحدد الألوان التى يحسها الفنان .

ولكن الربط بين العلم والفن لم يعجب بعض عظماء الفنانين ، فرينوار مثلا رفض هذه الصلة ، وتجاهل مشكلة العلاقة بين العمل الفنى ، والموضوع الطبيعى ، ورأى أن من واجب الفنان أن ينظر نظرة عميقة إلى موضوعه ،

وميرى حين ذاك شيئا مختلفا عما يقوله العلم ونظريات الضوء . ولو فعل ذلك سيكتشف مثلا أن عيني أى وجه جميل غير متشابهتين ، والانف ليس موضعها فوق منتصف الفم ، ولا تماثل بين فصوص حبة البرتقال أو أوراق الشجرة . هذا يعنى أن التنوع مصدر هام من مصادر الجمال . وقد تنبه الفنانون المعماريون إلى ذلك ففضلوا الأشكال اللاميمتزية على السيمتزية . وباختصار رفضت هذه الاتجاهات القواعد التى وضعها المؤمنون بتطبيق قواعد العلم الطبيعى على الفن ، لأن هذه المسألة تعتمد على الشعور والحدس قبل كل شئ . وأنكر « ميزان » المصور المشهور أيضا المبالغة فى تقدير دور الضوء وانعكاسه على الأجسام . وقال أن ما ندركه فى الأشياء ليس الضوء أو اللون ، وإنما ما ندركه هو صور الأسطح وهى تتراجع أمام أعيننا ، أو الطبيعة وهى تتشكل أمامنا . وكل ما يهدف إليه الفنان هو تقديم تعبير أوفى لتكشف الطبيعة . فاللون مجرد وسيلة لتمثيل الأحجام ، وكذلك النور والظل .

وهذا يقربنا من فكرة التجريد . وإعادة تشكيل الموضوعات المصورة ، يعتمد على نظرة فعالة للأشياء ، حتى نستطيع إعادة ترتيبها وفقا لبعض ثوابت افتراضية ( كالأسطح والأحجام المتراجمة ، والأجواء التى تغمر منظورنا للأشياء ) .

وتفرعت نظرية « ميزان » إلى فرعين : أحدهما ما أصبح يدعى بالتكعيبية ، والآخر هو ما أصبح يدعى « بالتعبيرية » أو « الوحشية » ( القوقية ) التى يمكن وصفها بأنها اتجاه يرمى إلى تجاهل العلم ، ويرى أن الفن أعمق منه بكثير لأنه يعبر عن صورة الأشياء كما تترأى للاشعور . ثم يوضعها أى يحولها إلى موضوع عبارة عن العمل الفنى ، هذا يعنى أن العمل الفنى شئ ذاتى تماما ، فمن حالات شعور الفنان ينبع العمل الفنى ، بغير وعيه ، ورأى « جوجان » وهو من زعماء هذا المذهب رفض الارتقاء فى أحضان المذاهب الطبيعية ، التى تريد جعل الطبيعة مصدر كل عمل فنى ، والتى تنقل موضوعاتها عن الأدب . وهكذا ظهر مذهب « الوحشية » أو القوقية الذى دعا إلى الانطلاق فى استخدام الألوان بغض النظر عن الطبيعة ، والافتداء بالفنون البدائية ، ولسان حال هذا المذهب هو السعى وراء التعبير . . . والفنان

لا يستطيع التفرقة بين مشاعره نحو الحياة والتقنية التي يترجم المشاعر إليها . .  
فالتعبير هو كل شيء في اللوحة . ولا ننسى أيضا المواضع المحيطة بالأسطح .  
فالفضاء المحيط بها ، يؤثر على تناسب مكونات اللوحة . ويتمثل التعبير في  
إعادة تكوين الصورة وتشكيلها تشكيلا مختلفا عن مظهرها الطبيعي . . على أن  
بعض المشاعر تتميز بتطيرها وعدم استقرارها ، وقد ظن الانطباعيون أنهم  
قادرون على التقاطها أو تثبيتها ، وهذا خطأ . ومادام الموضوع في حركة دائمة  
لذا علينا ألا ننصّره شيئا منفصلا عن مشاعرنا ، فمن واجبنا أن نرى صورة  
الحاضر ، مندمجة في صورة الماضي ، وتطلعتنا لمستقبله . وعلى هذا فإن الفنان  
لا يستطيع استنساخ الطبيعة ، لأنه مضطر إلى تفسيرها والاضافة إليها من  
روح تعبيره ، وبعد أن يعيد الفنان تكوين الموضوع يضع ألوانه المناسبة ، على  
نحو قريب لما يحدث في المؤلفات الموسيقية . وللون هنا دور هام في خدمة  
التعبير . . . فهو نابع من وجدانه ، وليس من النظريات العلمية ، أو مشاهدة  
الطبيعة بلا احساس فني .

ويخطو الفن الفرنسي أهم خطوة تجاه التجريد ، في مذهب التكعيبية  
ويعود إلى العلم عندما يتجه انصهاره إلى البحث عن الثوابت وراء التغير .  
فنحن لن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا أرجعنا مشاهدتنا الى سبب معقول  
وراءها . والوعي التشكيلي يساعدنا على التقاط الشكل الذي يعد مفتاحا  
للعلاقة بين العالم وفكر الفنان . فالشكل - وهذا يدلنا على مدى تأثير الفنانين  
بنظريات الاستايطيين - هو دليل درايتنا بحقيقة ما نرى ، والقدرة الإدراكية  
للفنان اسمى بكثير من قدرات الآخرين .

وعلى الفنان ألا يقنع بالصورة الطبيعية للأشياء ، أو يحكم على العمل  
الفني بمقارنته بالطبيعة ، فلوحة المنظر الطبيعي بعيدة الاختلاف عن العلاقات  
المكانية لهذا المنظر في الطبيعة ، لأن أبعاد الصورة المرسومة مختلفة عن أبعاد  
ما يشاهده . فمهمة الفنان ليست المحاكاة ، ولكنها الترجمة ، على أنه من  
الصعب استبعاد كل ما نذكره من أشكال الطبيعة استبعادا مطلقا . وعلى هذا  
لا يكون التجريد كاملا أبدا ، فهناك آثار من الموضوع الطبيعي عالقة  
بالموضوع الفني . وهكذا تحول الفن عند التكعبيين إلى مسألة عقلية . ولا تعد



مهمة الفنان هي تقديم المظهر الخارجى للموضوعات الطبيعية ، كما رأى الواقعيون العالم من خلال مشاعرنا كما ذهب التعبيريون . فال موضوع الذى يرسمه هو الأصل الطبيعى بعد اعادة تشكيله بمنطق عقلانى بعيد الصلة بالأصل الطبيعى .

والحق أنه من غير الميسور تعريف التكعيبية بالرجوع إلى أسلوها ، أو موضوعها أو تقنيها أو اعتبارها نظرية أو مذهبا استايقيا . كما أنها ليست مسئلهمة من فلسفة ما ، كنظرية المثل عند أفلاطون كما تصور بعض المفكرين . فهي تجمع بين الرؤيا والنظرة العقلانية والسعى وراء الحقيقة ومسيرة العصر ، وتشخيص الواقع المعاصر ، وقد ظهرت التكعيبية نتيجة للاعتقاد بأن الوسائل والأصول المتفق عليها فى التصوير بوجه خاص لم تعد مسيطرة للزمن ، وزائفة ، وللشعور بأن هناك جيلا من شباب الفنانين قادر على اكتشاف واختراع سبل جديدة للتعبير بالصور . ومن دعائهما الاساسية التصميم على التعبير عن الحقيقة الجاملة للأجسام ، بغير اعتماد على خداع البصر .

وفضلا عن ذلك ، فإن التكعيبية محاولة ، لجعل كل صورة تبدو كحقيقة ملموسة جديدة . بدلا من أن تكون صورة موهومة ، لمثال أعلى متخيل ، أولا احساس مرثي للواقع . هذا هو جوهر الواقعية الجدليلة التى تبته التكعيبية . وكما قال المصور الفرنسى براك وهو من روادها : « إن غاية التكعيبية ليست محاولة استحضار الواقعية على طريقة الأدب ، ولكنها تسعى لانشاء الواقعية بأسلوب التصوير » .

وبين ١٩٠٧ - ١٩١٤ ، اكتشف التكعيبيون كل كشوفهم ومستحدثاتهم الاساسية ، وأصبحوا أساتذة لاتجاه تصويرى جليد . وبعد سنة ١٩١٤ اتجهت جهودهم إلى اثراء اللغة التى وضعوا اسمها الراسخة وصبغها بالصبغة الانسانية . وقد قلدت نظراتهم واسىء تفسيرها . واضاف المفكرون إلى هذه الأسس فى بعض الأحيان . وإذا راعينا الجوانب المشتركة بين التكعيبيين الحقيقيين ، واستبعدنا الجوانب التى نسبت اليهم خطأ ، سنرى أنهم قد نجحوا فيما بينهم قبل سنة ١٩١٤ ، فى تزويد القرن العشرين بنظرة جديدة

للتشخيص التصويرى ، وفى تغيير مسار الفن فى العالم الغربى . فلقد استبدلوا نظرية المنظور العلمى التى سادت التصوير الأوروبى منذ عصر النهضة ، ووطدوا حق الفنان فى النظر إلى الأشياء من منظورات متعددة فى نفس الوقت وتضمن العمل الفنى معرفة مكتسبة من مصادر أخرى غير المصادر المرئية . وفصلوا الوظائف التصويرية للون والشكل والحجم ، وتركوا كلا منها يعمل مستقلا عن الآخر ، ووضعوا علاقة جديدة تماما بين التنظيم الشكلى المجرد للعمل الفنى ومضمونه التشخيصى . وابتدعوا نوعا من المظهر الواعى للوحة . وأنشأوا أسلوبا فى التعبير عن الأحجام ، وتمثيل المكان ، دون أن يتورطوا فى تصوير الأعماق تصويرا زائفا وحطمو فكرة ال Belle peinture والظن بأن الأعمال الفنية الرفيعة لابد أن تعتمد على مواد كريمة ، واثبتوا ذلك بابتكارهم للتقنية المستحدثة فى « الكولاج » ، وورق اللصق وبتكويناتهم المعتمدة على القصاصات . ولقد استفاد فنانون فى باريس وغيرها من هذه التقنيات واستعملوها فى مجالات أخرى غالبا ما كانت أبعد طموحا .

على أن هناك حدا فاصلا حيويا بين كل ما ينتمى للتكعيبية فى أسلوبه وروحه . والاتجاهات التى يزعم أنها امتداد للتكعيبية ، والتى اتجهت إلى non figuration أى الابتعاد عن تمثيل موضوعات الواقع ، فالتكعيبية أساسا فن واقعى . ولقد شعر التكعيبيون بذلك شعورا عميقا ، وتراجعوا عندما شعروا أنهم سائرون نحو التجريدية الكاملة .

وبعد سنة ١٩١٩ - ١٩٢٠ لم يعد ضروريا أو ممكنا للذين شاركوا فى تيار التكعيبية قبل الحرب أن يلتقوا ثانية ويواصلوا الحركة . فلقد كشفت التجمع والاحساس بالعمل المشترك . وأكد كثيرون من الفنانين شخصياتهم المستقلة . وابتعد تكعيبيون اصلاء عن الكفاح أو ما توا ، وظهرت حركة كلاسيكية جديدة تحت شعار le rappel a l'ordre ، وظهر فى اخر المطاف على مسرح الفن اتجاه التقاوية purism ومذهب دادا . ومع هذا فان الفن التكعيبى الحق ، قد بلغ كماله فى نهاية الأمر ، ووطد اقدامه ، فى باريس ، ووُصف « براك » أخيرا « بالرجل العظيم » وهى مكانة لم يحظ بها من قبل . وقدم « ليوتس روزنبرج » مجموعة من العروض التى تركزت على فنان واحد فى

معرضه L'effort Moderne تضمنت أعمالا لبراك وجريز ، وليجير وبيكاسو وجليز Gleizes ولورنس ، وليشيش وجمع مقدارا كبيرا من أعمال التكعيبين في صالون المستقلين Independants سنة ١٩٢٠ . كما بيع في المزاد بين ١٩٢١ و١٩٢٣ بقايا رصيد ما قبل الحرب من التصوير التكعيبى لبراك وليجير وبيكاسو ، وكان يتبع معرض Kahn Weiler ، وهكذا عرضت نماذج عديدة أمام انظار الجمهور بعد صحوته الفنية .

وخلال العشرينات والثلاثينيات استمرت النظرات التصويرية الجديدة للتكعيبية في التأثير على الأجيال المتعاقبة ، كتقنيات الكولاج والتكوين . واثرت أساليب التكعيبيين في أعمال التمويه خلال الحرب العالمية الأولى وفي تصميمات العمارة الحديثة وامتد أثرها إلى الفنون السوقية . ولا مغالاة اذا وصفنا التكعيبية بأنها من الثورات الفنية ، وان استمرار تأثيرها للدليل على أنها كانت ذات أثر كبير في تقدم الفن الغربى .

وآخر مذهب نتحدث عنه هو السيريالية . ولن نطيل الحديث عنها ، لأن أصلها مستمد من نظريات علم النفس ، كما قدمها فرويد وأقرانه . ويكفى أن نقول أن التصوير هنا قد اتجه إلى التزود من العقل الباطن والأحلام ، وحاول الجمع بين الواقع وما وراء الواقع ، والغى الفاصل بين الحقيقة والحلم ، وشجع التداعى الحر التلقائى ، البعيد عن التدخل المصطنع للعقل الواعى ، ورقابة المجتمع . وقد يقال أن السيريالية تتبع فكرة المحاكاة ، وتحاول مد نطاقها بحيث تشمل عالمنا الداخلى ، بالإضافة إلى الطبيعة الخارجية .





## الأدب

الأدب هو اعقد الفنون ، او بمعنى أصح أكثرها تركيبا ، وبعدا عن البساطة ، لأن المادة التي صنع منها ، أى اداة الاتصال التي ندعوها باللغة ، ليست مجرد مادة حسية كاللون أو النغم ، ولكنها خليط من عنصرين حسي وفكري .

وفي البداية أشير إلى أن هذا الفصل شديد الارتباط بالدراما ، ولكن هناك جوانب عديدة تشترك فيها الدراما مع فروع الأدب الأخرى ، ومن ثم فقد خصص هذا الفصل للكلام عن هذه الجوانب قبل أن انتقل من التعميم إلى التخصص فأتكلم عن الدراما في أكثر من فصل من الفصول التالية .

والأدب يتألف من كلمات مثلما يتألف البيت من احجار وقوالب من الطوب . ومثلما يتألف الجسم الحي من خلايا حية . والكلمات عبارة عن تركيبة من أصوات مميزة متفق عليها عند مجموعة من الناس ، أو قل موروثة أبا عن جد من عصور موهلة في القدم ، وانتهت بنا إما على حالها الأول ، أو بعد تحريفها ، وتعرض مدلولها للتغير بتغير الأغراض التي تستعمل للدلالة عليها . وقد يكون معنى الكلمة بسيطا أو مركبا ، محددا ، أو غير محدد أو « غير دقيق » يدل على تصورات عقلية ، أو يدل على صور خيالية ، أو تخيلات images .

وعلى هذا تكون خامة الأدب ، أى الكلمات ، ذات جانين : جانب يدل على أشياء خارجية ، أو يرمز إليها ، وجانب المعنى الذي ترمز إليه الكلمات . وجمال الكلمات أيضا له دلالة مزدوجة ( ولنستعمل كلمة « جميل »

هنا بمعناها العادى وليس الاستطائقى الذى ذكرناه فى أحد فصولنا الأولى .  
فمن ناحية ، هناك جمال للكلمات ، ومن ناحية أخرى ، هناك جمال للمعنى .  
وفى الحالات المثل من الأدب يجتمع جمال الكلمة وجمال المعنى ، ويتسقان فى  
وحدة عضوية لا تنفصم .

وعضرنا الحالى يؤثر جمال المعنى على جمال الكلمة ، أو اللفظ ، فالكلمات  
فى ذاتها قد لا تكون مستحبة النغمة أو لها وقع حسن على الاذن ، ولكننا نقبلها  
إذا أحسنت الدلالة على المعنى . وهذا ملحوظ بوجه خاص فى استعمال اللغة  
للاغراض العملية .

ولكن الأدب يرفض عدم الاكتراث بجمال الكلمات فى ذاتها ، ويصر  
على امكان الاستمتاع بالكلمات فى ذاتها ، ويرى بعض علماء اللغة أن  
الكلمات التى لا تطرب الاذن ، أو لا تستجيب لها الاذن بمعنى أصح ، مهددة  
بالانقراض ، وما عاش من كلمات على مر الزمان ، هو الأصلح والأنسب  
للاذن . وهذا كلام يجب أن يتنبه اليه كل من ينحت لفظا جديدا . فهذه  
الناحية أهم بكثير من الصحة اللغوية .

وقد اهتم شعراء كثيرون فى مختلف اللغات بالألفاظ وبجمالها الحسى ،  
حتى أنهم نسوا جمال المعنى ، ومع رفضنا لكل ادعاءات هذا النفر ، لأن  
شعرهم ، فى الأغلب لم يعش طويلا ، إلا أننا لا ننكر وجهة نظرهم ، فهم  
يزعمون أن من واجب الأديب الالتفات إلى التنعيم الكامن فى تكون الكلمات  
والأحرف . فنحن لا نطبق الاستماع إلى كلمة مكونة من حروف ساكنة  
فحسب ، ولا ننصوّر أيضا أية كلمات مؤلفة من حروف متحركة فحسب .  
ومن التباين بين « المتحركات » و « السواكن » يتحقق ايقاع الكلمات ، ثم  
ايقاع الجمل ، وفى النهاية ايقاع القصيدة كلها . « فالإيقاع » صفة مميزة لكل  
صور الفنون ( نلاحظ هنا تأثير هذه المدرسة بما قلناه عند الكلام عن طغيان  
الموسيقى . واقتداء باقى الفنون بها ) والشاعر عادة يكتشف الخاصية الإيقاعية  
الموجودة فى لغتنا العادية ، ويبتكر تراكيب لغوية ، وأحيانا يخترع ألفاظا تبرز  
موسيقية الكلام . ولكن هل تستطيع الكلمات العادية أو الشعرية منافسة  
الموسيقى فى ايقاعها وموسيقيتها بحيث يكون بوسعها الاستغناء عن المعنى ،

كما فعل « الرمزيون » في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ،  
أو على أقل تقدير ، الاستغناء عن المعاني الدارجة المألوفة ، أو صياغتها في  
صورة غامضة توحى باللائهائية . ومن ثم فانها تكون قادرة على تحريك المشاعر  
أكثر من النثر الذي يعنى بالمعاني المنطقية المحددة . وكما يقول احد الكتاب  
الانجليز ، أن الطريقة الوحيدة لاثبات إمكان ارتكان الشعر على الايقاع  
أو النغم وحده ، هو تأليف الشعر من كلام فارغ لا يعنى شيئا . وقد أجرى  
هذه التجربة التي سميت في الشعر الـ jaberwocky ( وهى كلمة لا معنى لها  
ولا دلالة ) من يسمون بالمستقبلين الروس . ولأشك أن استبعاد عنصر المعنى  
المعقول من الشعر قد فتح الباب أمام نفر من الدجالين الذين رأوا الفرصة  
سائحة لتقديم عباطات توحى باللائهائية !

ويقال أيضا أن هذا النوع من الشعر لا تدرك قيمته الا عند الالتقاء ، أى  
أنه لا يصلح للقراءة ، ولكنه يناسب الاستماع . ففيه سحر خاص ، غالبا  
ما نشعر به في حضرة المواعظ والخطب الرنانة ، التي نشمئز من معانيها عندما  
نرجع إليها بعد انتهاء مفعولها السحري .

على أن هذه الموجه قد انحسرت بعد أمد قصير ، وقال زعيمها الشاعر  
الفرنسي « مالرميه » هذا القول المشهور « لقد وصل فنى إلى طريق مسدود » .  
وبالفرنسية : mon art est une impasse ، فقد فشل هو وانصاره في اثبات أن  
لهذا الشعر الحالى من المعنى ، أثرا مماثلا للموسيقى .

يكفينا هذا بالنسبة لقضية هل يكتفى الأديب ، أو الشاعر بخاصة ،  
بالتأثير النغمى أو الموسيقى لاشعاره ، أم أنه ملزم مادام يستعمل الكلمات إلى  
مراعاة المنطق ، وإلى العناية بمعنى ما يقول ، لأن الأديب مفكر ، وبعد أن  
يتمهى التأثير الفورى المعتمد على موسيقى الكلمات ، يشعر متذوق الأدب  
بحاجته إلى معرفة ماذا أراد هذا الأديب أو الشاعر أن يقول ، ومن ثم اشتهر  
عظماء الأدباء بأنهم مفكرون وأدباء معا . وهذا ينقلنا إلى خصائص الكتابة  
الجيدة . وتتضارب الآراء كالعادق في هذه الناحية . وقد اخترت أكثرها  
اعتدالا . وأول مقومات الكتابة الجيدة شعرا أو نثرا « الدقة » . ولكن علينا  
أن نراعى أن الدقة في الشعر أو الأدب ، ليست مماثلة للدقة في الكتابة الفلسفية

أو العلمية ، وعبر أحد الكتاب عن هذه الدقة بقوله : « عندما نقول أن لغة الشعر تتميز بدقتها فاننا لا نغنى أكثر من القول بأنها تعكس بامانة ما يدور في عقل الشاعر » ، وطبعى أن يكون صاحب هذه الكتابة هو الحكم الأول على جانب الدقة ، وقد يقترب منه الناقد الأدبي بحكم اطلاعه المستمر الدائب على كتاباته فيصيح قادرا على الحكم على مدى توفيق الكاتب في التعبير « بدقة » عما جال بخاطره .

وكلمة الدقة محتاجة إلى شيء من الشرح والتحديد . وقد أوجز فأقول أن الكلام الشعري أو الأدبي البليغ هو ما تميز بأنه جامع مانع . فيجب أن يكون الكلام موجزا عملا بالقاعدة القائلة خير الكلام ما قل ودل ، وأن يكون خاليا من اللبس والغموض ومن الشوائب الكثيرة . وكثيرا ما يؤلف الكاتب مقالا في جملة صفحات وعندما يراجعها ويزيل منها هذه الشوائب لا يتبقى أكثر من سطور قليلة هي وحدها التي تنسب للأدب . و« الوضوح » يحتاج إلى تفسير . فلا يقصد به سهولة الفهم ، لأن الكتابة الجيدة عادة تتناول موضوعات صعبة ، أما لجنتها ، أو لغزبتها ، أو لحاجتها إلى تجاوب من القارئ ، أو ثقافة أو مستوى خاص من الإدراك ، ورغبة في الاستيعاب . والكتابة الواضحة هي التي تعبر عن أدق ظلال المعاني بأعظم قدر من الدقة ، والابتعاد عن اللبس ، على نحو يعجز الناس العاديون عن تحقيقه .

ونتحدث عن صفة ليس لدينا كلمة عربية واحدة مرادفة لها وهي ال univocacy ، أى أن تكون الكلمات مطابقة للمعنى ، أى اختيار الكلمة المناسبة . وقد عبر القصصى المشهور « موباسان » عن هذا المعنى بقوله كثيرا ما يكون المعنى مرادفا لكلمة واحدة فقط ، ومهمة الكاتب هي البحث عن هذه الكلمة التي لا يوجد لها بديل . ولذا تستغرق الكتابة الأدبية وقتا طويلا ، لأنها لا تكفى بالتقريب ، أو « الوَيم » . والكلمات لا توجد على انفراد . ولكنها تتغير بتغير السياق ، وهذا يُصعب مهمة التعبير الأدبي .

وتأتى بعد ذلك الصفة الثالثة وهي التحكم في الكلمات ونفعيتها ، لتضخيم المعنى ، أى تسخير ما يسمى موسيقى الكلمات ، لخدمة المعنى ، وهذه مهمة شاقة ، وبخاصة ، عندما يحاول الكاتب أو الشاعر التعبير عن

مشاعر وعواطف اعتدنا الاكتفاء بكلمات قليلة للتعبير عنها ، وقد كان الكتاب الصوفيون موفقين في هذه الناحية لأن تصوفهم يعتمد على حالات وجدانية متنوعة . ومن ثم اضطروا إلى البحث عن كلمات كثيرة للدلالة على هذا التنوع وترتيب الكلمات ترتيبا موسيقيا جميلا يساعد على التعبير عن مثل هذه الحالات الوجدانية ، والشاعر المجيد هو الذى يتقن الربط بين أشعاره ومعانيه الوجدانية ، فكثيرا ما تمجج نغمات الكلمات المعاني وتحدث فيها اضطرابا أو تهوشا ، أو تدمج معان كان من الواجب أن تبقى محدة المعالم .

وأنقل بعد ذلك إلى الفارق بين الشعر والنثر . وأغلب النقاد يعتبر الشعر مرادفا للأدب ، لأن الفاصل بينهما صعب التحديد ، وإذا اتبعنا الناحية التقليدية سنرى أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، والنثر متحرر من الوزن والقافية . ولكن هناك كلاما موزونا ومقفى ولا يعترف بانتمائه إلى الشعر . فاهم شرط هو الإيقاع الداخلى . ولذا يعترف الأدباء الأوروبيون بالشعر المرسل أو الحر ، أو النثر الذى يحتوى على هذا الإيقاع الداخلى ، كنوع أصيل من الشعر يفوق فى أصالته الشعر الموزون المقفى ، الخالى من الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلى و « الروى » rhyme يعزز الإيقاع ، ويزيد من حبكة الصيغة الشعرية ، ولكنه وحده لا يزيد عما نسميه بالعربية « بالنظم » . لأنه قابل للتعلم وله قواعد محفوظة . أما الإيقاع والقدرة على إبداعه فموهبة أصيلة ، فهر يجعل الشحنة العاطفية التى يؤثر بها الشاعر فى قلوب مستمعيه أو قرائه ، بشرط ارتباطه وحسن توظيفه فى خدمة مضمون المعنى أو الفكر الذى يسعى الشاعر لبثه . فللمعان المرتبطة بالشجاعة إيقاع مختلف عن إيقاع الرثاء ، ومختلفة أيضا عن معانى الغزل ، أو السخرية . وهذا يبين لنا لماذا تصعب ترجمة الشعر إلى لغة أخرى غير لغته الأصلية . فالعنى وحده من السهل أن يترجم من لغة لأخرى ، ولكن صنعة أو حرفية الربط بين الإيقاع والمعنى ، مسألة عسيرة ، لأن لكل لغة عبقريتها الفريدة ، ومن ثم تكون ترجمة الشعر إلى شعر مع المحافظة على الأمانة أمرا عسيرا ، ويصح هذا الكلام عن آيات النثر حيث يتعذر نقل أسلوب الكاتب وبراعته فى ترتيب الألفاظ وشحنها بالمضمون الوجدانى دون تضحية بأهم المقومات الاستطيقية التى رفعت عمله



إلى مرتبة الأدب العالمى ، والتي سماها بعض المفكرين « موسيقية الشعر » الم يقل شكسبير « أن الانسان الذى لا علك موسيقى فى روحه لا يصلح لأن يكون شاعرا حقا » . ولكن من الخطأ الظن بأن الشعر والموسيقى شىء واحد ، كما ظن شاعر انجليزى كبير قال « الاحساس بالآثر الموسيقى ، والقدرة على احداثه هبة من هبات الخيال » . وقد فهمت خطأ أحيانا على أن الشئين شىء واحد . فقد يقال مثل هذه العبارة على سبيل المجاز ، ولكن متعة الاستماع إلى الموسيقى ، ومتعة الاستمتاع بالشعر مختلفتان كثيرا . ولا أظن احدا يقبل القول بأننا نشعر بمتعة شاعرية عندما نستمتع إلى الموسيقى .

ومثل هذه العبارات هى التى تسببت فى بعض السقطات التى انحدر إليها بعض شعراء عندما ظنوا أن الشعر يستطيع أن يكون مثل الموسيقى فى قدرته على ازالة الفارق بين الشكل والمضمون ، كما قال أديب أنجليزى عن الموسيقى . ولعل الأديب الفرنسى بول فاليرى كان أقرب إلى الحقيقة عندما قال أن اللغة تستطيع أن تحدث تأثيرا قريبا نوعا من تأثير الموسيقى :

et nos tête litteraire ne revaient que de tirer du langage presque les memes effets que les causes purement sonores produisent sur nos etre nerveu .

هذا الاتجاه الرمزى هو الذى عرف بأنه اتجاه إلى موسقة الشعر musicalize poetry أى زيادة التأثير الموسيقى فى الشعر . وقد ردت الموسيقى التحية بأحسن منها ، عندما اختارت آيات من الأدب وحاولت التعبير عنها موسيقيا ، كمثال لما عرف بوحدة الفنون ، وقد تحدثنا فى فصل سابق عن هذه الناحية . ولكننا سنتوسع فى الكلام عنها فى هذا الفصل لما لها من أهمية على الاتجاهات الأدبية المعاصرة . فقد أدى التشبه بالموسيقى إلى جنوح الأدب نحو المثالية والروحانية ، والبحث عن الكمال ، أى اتباع كل ما يساعد على التسامى عن الواقع ، أسوة بما يجرى فى الموسيقى وما يعقبها من انتشاء روحى لا يشعر به كل ملتصق بالواقع . وهكذا اتجه الشعر ( أو البويزيا كما أطلق عليه الشعراء الألمان ) إلى الغيبيات ، واستخدم الشعراء رموزا هيزوغليقية ، وانعكس هذا

الأثر على أشكالهم الفنية التي كانت بعيدة عن التحديد ، حتى تتسق مع العالم اللامحدود الذي يتحدثون عنه ، باعتباره الأقرب إلى تمثيل الشاعر الطيارة . وكانت في الحق الموسيقى براء من كل هذا . لأن الكثير من الشعراء لم يعرفها معرفة علمية أو غير علمية ، ولكنهم تصوروها هكذا ، أي كموسيقى متسامية حتى على الموسيقى ذاتها !

ولم يعد الشعر والأدب « فنا تشخيصيا » ، ونحولا إلى معنى رمزي أو مجرد اشارات لمعان خفية تعبد الغموض باعتباره معبرا عن الشاعر وكل ما هو بعيد عن الواقع .

وبعكس هذه الاتجاهات الغارقة في الخيال ، أوروبما الوهم ، اتجهت القصة وهي من ثمار الكتابة الشرية التي ازدهرت ، واختارت معان غير شاعرية بالمعنى الأنف الذكر . حقا لقد اتبع بعض كتاب النثر نفس المثل التي اتبعها أقرانهم الشعراء ، فكانت كتابتهم قريبة من الشعر ، وكثيرا ما ينسبها الكتاب إلى الشعر ، إلا أن « القصة » بمعناها الصحيح قد اتجهت اتجاها مختلفا فعبرت عن التجارب الانسانية المتنوعة والمتعددة القرية في الأغلب من الواقع . وطوقت موضوعات مألوفة يعرفها الانسان الدارج . ولم تبتعد في لغتها عن لغة الشارع ، ولم تختار كلمات شاعرية ، وتستبعد الكلمات المألوفة التي تعبر تعبيراً دقيقاً عن الشخصيات التي ترسمها القصة . فهي لا تعرف الأساطير ، أو الشخصيات التي نحيا حياة أسطورية من ملوك وأمراء وحوريات ، وغير ذلك من الشخصوس التي تحفل بها دواوين الشعراء . ان أبطالها هم أنت وأنا ، وموضوعاتها هي نفس الفضائح والشائعات التي تتردد في جميع المحافل ، من أرقى القصور إلى أحقر الأكواخ . فاقتربت اقترابا مستجبا من الحياة ، بدلا من أن تتسامى تشبها بالموسيقى . فلا عجب إذا أقبل عليها الجميع . وكان هذا على حساب الشعر الذي يحتاج إلى مزاج خاص وإلى فراغ يسمح بالتوهان في مغاليقه وفوازيه ، وسنرى عندما نتحدث عن السينما كيف قلدت الأفلام السينمائية القصة وتبنتها فحققت شعبية ماثلة ، وكان هذا على حساب الدراما التي انحازت دائما إلى جانب الشعر ، ولم تتخل عنه إلا في مبتذلات سوقية اساءت غالبا إلى هذا الفن العريق .



## الدراما ( المسرح )

( ١ )

سنحاول في هذا الفصل الربط بين معنى الدراما وبين ما قدمناه من نظريات في الاستاطيقا ، على غرار ما فعلناه عند كلامنا عن الفنون الأخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية والأدب . فلا بد أن نشعر باتصال هذه النظريات بعالم الدراما ، فقد وضعت لهذه الغاية ، ولم توضع لكي تكون مجرد نظريات تحلق بعيدا عن واقع التجربة الفنية . وهنا فصل إلى معيار هام . فكل نظرية استاطيقية تثبت جدواها عندما يكون لها صدى في التجربة العملية ، أى أنها ليست مجرد نظريات محلفة في الهواء .

والدراما فن يشتمل على جميع الفنون التي تحدثنا عنها ، فكلها ماثلة فيه . فهو فن للعين والأذن والعقل . فيه ناحية تشخيصية ، تمثل الواقع الخارجى ، وناحية تعبيرية ، أى لا تشخيصية . ويتضمن مشاهد للفرجة ، وكلمات للحوار قد يكون لها طابع شاعرى أو موسيقى أو خطاطى ، أو تعجيبى ، أو بلاغى ، أو وصفى ، أو شاعرى غنائى ( ليريكى ) وهلم جرا . فهى تنبع من التجربة ، وتتأملها وتحلق بعيدا عنها . والدراما تشبه الصور الأخرى ، لأنها قد تعتمد على صور ( تخيلات ) images ونغمات تعبيرية . وتحافظ على كيانها في الوقت نفسه . فهى فرع من الفن يفسر التجربة البشرية ، اعتمادا على الصور ( التخيلات ) والكلمات ، تمتاز فيها الناحيتان التشخيصية ، والتعبيرية .

فما هي الدراما ؟ . ثمة جوابان ، أحدهما يفهم بالرجوع إلى تاريخ هذه الكلمة ، والآخر لغوى نظرى ، والاثنان متكاملان . فالدراما هي كل التمثيلات التى عرفناها من أمثلة تاريخية عديدة ، وهي نوع من أنواع الفن استخلصناه من عدة ملامح صادفناها فى هذه التمثيلات . وبالمعنى الأول سنصادف حشداً متنوعاً من الأشكال ، لكل مزاياه ووظيفته التى تختلف من حضارة إلى أخرى ، وفى العصر الحديث ازداد الأمر تعقيداً عندما اتجهت الدراما إلى المعانى النفسية الداخلية ، وبذلك تعارضت مع مفهومها الأول الذى كان مرتبطاً بالدين ، والعقائد الجماعية . ومن الناحية التاريخية ، نستطيع أن نذكر أشهرها كالمأساة ( التراجيديات ) الاغريقية ، والتمثيلات الدينية ، أو العقائدية للكنيسة فى العصور الوسطى ، والدراما الاليزابثية (عصر الملكة اليزابث فى إنجلترا فى القرن السابع عشر) والتمثيلات الكلاسيكية الفرنسية ، والكوميديات الأخلاقية أو السلوكية ، والكوميديا ديلارتى Commedia dell arte الإيطالية أو الكوميديا المرتمجة ، والكوميديا لارمويان Larmoyante (المبكية أو المذرة للدموع) التى تمزج فيها الكوميديا بالمواقف الحزبية ، والتعبيرية والرومانتكية ، والرمزية ، ومن هذا التعدد بين لنا كيف اختلفت الشعوب والافراد فى فهم ما تعرضه الدراما ، فهى قد تكون فى خدمة عقيدة ما وقد يقصد بها الاثارة ، أو عرض نماذج من الشخصيات والسلوكيات ، أو قد تعرض لبعض المشاعر الذاتية ، أو تمثل الفانتازيا أو القصص الخرافية ، أو التاريخ ، أو قد تجمع بين أكثر من خاصة من الخصائص التى أشرنا إليها .

ومن الناحية الثانية ، أى الناحية النظرية ، نرى أن الدراما تعتمد على « الفعل » action أى الأحداث والمواقف ، التى يتخللها توتر ومباغطات ، وذروة . وينبغى أن ترسم الشخصيات بامانة وتعاطف . وينبغى أن يسمح موضوع الدراما ، بمواقف يعرض فيها الممثل قدراته ، وأن تشمل على معنى محورى ، ديفى أو أخلاقى أو عاطفى ، أو سيكولوجى يشد انتباه المتفرج ، أى عقله ووجدانه . وتنوعت صور الدراما لتحقيق هذه الغايات الكثيرة ، ومن حق المؤلف اختيار ما يناسب احتياجاته الفنية ، والاستاطيقية . فهناك

حالات تناسب الكوميديا ، وحالات أخرى تناسب المأساة . ولما كانت الغاية الاستاطيقية في حالة وجود متلق متابع لأحداث التمثيلية ، هي تحقيق متعة للمتفرج ، أو ارتياح بتعبير أفضل ، فإن المؤلف مطالب باختيار المواقف التي تحقق استمرار انتباهه لمدة قد تزيد عن ثلاث ساعات ، لا يرضى المتفرج عنها إلا إذا شاهد قصة جيدة ، فيها شخصيات مرسومة بعناية ، واستطاع أن يتعاطف هو والأفراح والأفراح التي تمر بها هذه الشخصيات ، وأن يتمم ما يدور في وجدانها من مشاعر . وثمة متعة أخرى تتحقق من الأسلوب الأدهى لصاحب التمثيلية ، شعرا أو نثرا ، وما فيه من فصاحة وشاعرية ، ونكتة ، وملح وطرائف ، هذا بالإضافة إلى الديكور أو المناظر والإخراج ، أو القدرة على تجسيم التمثيلية المكتوبة ، والانبهار بشخصية الممثلين والممثلات ، وقد يكون لهم ولهن الصدارة ، عندما يتمتعون بشهرة جماهيرية واسعة ، ولربما استغلت سداجة الجمهور وقلمت هذه العناصر في أخط صوريها ، أو اعتمدت العروض على فن الدعاية الخطير الأثر ، الذي يخلق من الفسيخ شربات كما نقول في لغتنا العامة .

وقد استعملنا كلمة « درامي » في غير عالم المسرح ، في وصف الأحداث المثيرة في الحياة ، ولوصف المواقف المبالغ فيها والعنيفة ، أو كل ما يترتب عن توتر في الحياة والطبيعة ، فالزلازل والعواصف والفيضانات ، وكل ما يعبر عن غضب الطبيعة كما نقول ، يوصف بالدرامي ، وكذلك الحوادث الإجرامية ، والموت المفاجيء والمناورات السياسية والمغامرات ، وما فيها من اخفاق وانتصار . وهكذا أصبح « الصراع » ، العامل المشترك في كل هذه المواقف ، سمة غالبية على الدراما ، وما يتبعه من « مبالغة » و « توتر » . والحالات التي نتوقعها كمنظر سيارة منطلقة بقيادة سائق غشيم خالية من الصراع ، ومن ثم لا توصف بالدرامية .

وانتقلت هذه الصفة إلى الفنون الأخرى أيضا . فمنظر « العمارة » « المهيب » ، في عصر الباروك أو التماثيل الرائعة لميكلائنجلو ولوحات ديلاكروا الرسام الفرنسي توصف أيضا بالدرامية ، وكذلك في الموسيقى : النغلات الحادة من نقيض إلى نقيضه ، وصراعات ما يدعى بقسم « الألفاء »

اللحنى أو التفاعل اللحنى والذي تشابك فيه الجمل الموسيقية على نحو شبيه بالصراع ، توصف أيضا « بالدرامية » .

وفى « الدراما » بمعناها الصحيح ، أى فى التمثيلية ، يتخذ شخصوص الرواية قرارات لها عواقب تتعارض مع مصالح الآخرين ، ومن هنا تنشأ الأزمان التى تؤلف عقدة التمثيلية plot بالانجليزية ، أو intrigue بالفرنسية .

وقد يدخل القدر أو الحظ كطرف آخر فى هذه الصراعات ، وبذلك تزداد احتمالا . وكل هذه السمات نلاحظها فى الدراما على عهد الاغريق ، ومع هذا فان كلمة « دراما » لم تكن عند أرسطو أكثر من الشعر « الذى يحاكى » بتمثيل أو تشخيص الشخصيات كشئ حقيقى . ولكى يضمن الكاتب التأثير الدرامى الصحيح على النظارة ، فانه يركز المؤثرات effects أو « الانيه » - كما يقال فى سوق المسرح التجارى - بزيادة سرعة الأحداث . ويعتمد المسرح التجارى ، أو اللا أدبى ، على المثيرات الخارجية أو السطحية ، أما الدراما الأدبية فستمد أثارها من جدية موضوعها . ومن هنا نحى أهمية « عقدة » التمثيلية ، وقد نبغ عباقرة المؤلفين الدراميين فى هذا المضمار .

وتوصف التمثيلية بالفشل إذا لم تعتمد على « عقدة » حقيقية حافلة بمواقف الصراع والتوتر والمفاجئة ، أو إذا عجزت عن تقديم العقدة بطريقة فعالة ، أى عن طريق الحوار الذى يكشف المآزق التى يتعرض لها أبطال التمثيلية ، والمواقف المتضجرة والمعاصرة والتقلات البارة من موقف لآخر .

ويعرف الدرامى المحنك كيفية التلاعب بمؤثراته الدرامية ، فلا يستخدمها كلها دفعة واحدة ، فعليه أن يحسن توزيعها على المواقف ، ولابد أن يعرف كيف يمهّد لها بلحظات تراخ درامى ثمهد تمهيدا مؤثرا للذروة حتى يشعر المتفرج بصدمة درامية توقظه ان كان نائما ، أو تدفعه إلى زيادة الانتباه لتتابع الأحداث . ولا يكفى هذا الاطار الدرامى وحده ، فينبغى أن تتضمن الدراما أفكارا ، ومعتقدات ، وفلسفات ، ومشاعر دينية ، وأحكاما أخلاقية . وتراعى هذه الناحية حتى فى الصور المبتذلة من الدراما ، أى فيما يدعى مثلا بالميلودراما التى تهدف الى غمق غرائز الجماهير وتعرف فقط ضعف

انفعالاتهم ومشاعرهم ، وكانت الكلمة في الأصل تعنى الجمع بين اللحن والدراما : melos بمعنى نغمة أو لحن ، ودراما ، وتحولت إلى هذا النوع الذى طالما شاهدتموه فى الأفلام التى تسعى إلى أحداث تأثير فوري لضمان تغطية تكاليف الفيلم الفادحة ، فكثيرا ما يكتب فى « أفيشات » الاعلانات تمثيلية تقدم صراعا بين الفضيلة والرديلة ، أو بين المجرم والعدالة . ولذا يختار هذا الصنف من التمثيليات موضوعات مضمونة التأثير كالمغامرات والجرائم ، أو قد تعتمد على صراع رخيص مع الأقدار والمصادفة ، تجعلها جذيرة باسم صدفة بنت صدفة .

أما كيف نفرق بين الرخيص والدسم ، أو الغث والسمين ، فامر ميسور . ففي التمثيليات الرخيصة لا نشاهد جديدا ، وكل ما هناك هو تكرار آلى لبعض مؤثرات ومواقف وصراعات أثبتت التجربة نجاحها فى الماضى ، أما الروايات والتمثيليات الجادة فانها تكشف كل مرة عن فكرة جديدة ومعنى لم يسبق طريقه .

« والفكرة » مسألة أساسية فى الدراما ، ومن ثم فإن كثيرا من الكتاب قد اسمى « العقدة » « بالفكرة » ، أى جعل الكلمتين مترادفتين . فالأفعال التى نشاهدها لا تكتسب قيمتها من الفرجة عليها فحسب ، بل بما يكمن وراءها من معان . فنحن نصادف عشرات الأفعال يوميا ، ولكن النزر اليسير منها يصلح كفعل درامى . والفعل الدرامى هو الفعل الحافل بالعواقب ، أو المميز ، أو « ذى المغزى » بلغة أحد مفكرى الاستطيقا . ولعلكم تذكرون ما قلناه عن الشكل ذى المغزى ، ويكون هذا الفعل الدرامى مشحونا بكل المعتقدات والمبادئ التى نحيا من أجلها ، وبطريقة فهمنا وتفسيرنا للتجارب التى تصادفنا . واختيار كلمة action للدراما لا يدل على الأحداث الروتينية الفارغة التى نحياها جميعا ، ولكنها تدل على الأحداث التى نشعر فيها بالتصادم مع القدر ، وما بعد ذلك من تحويل لمسار حياتنا .

ويرتبط بالقدر ما يسمى « بالمصير » destiny ؛ وهناك مصير غير قدرى ، ( وعلى هذا فيحب عدم استخدام الكلمتين كمترادفتين ) . كأن نقول « كان

مصير هذا الرجل أن يمينا حياة طويلة خالية من الأحداث في قريته التي لم يفاقرها منذ مولده حتى مماته .

والمصير يتحور ويتبدل بفضل أفعال الشخصية الإنسانية . فهناك اختلاف بين شخصية تواجه الموقف وتعرف أن لها مصيرا يجب أن تهتدى إليه ، وشخصية أخرى لعبة في يد الأقدار لا تعرف مصيرها . والشخصية الأولى تصلح للدراما ، أما الشخصية الثانية فهي شخصية الانسان في أحط صوره ، وغالبا ما يكون لدينا آلاف منها في صورة متكررة ، نشعر بالملل إذا عرضت علينا مواقفها ونحازها .

والمأساة أو التراجيذيا تمثل الدراما في قمته ، لأن معانيها مركبة وعميقة ومتسامية ، ففيها نشعر بالغايات الالهية ، الخارجة عن ارادة الانسان ، ويعنى العدالة والنظام في الكون ، وبعثتادنا في الخير والشر ، وتتميز لحظات الكشف عن هذه المعاني السامية ببرهنتها وتأثيرها الشعورى العارم . والطوقس الدينية أيضا حافلة بالمعاني الدرامية ، بل وهناك أحداث يومية درامية تنبئنا في بعض المحاكمات الجنائية الغلة ، وقد اعتمد عليها مؤلفون كثيرون في التمثيليات الجلادة والمأزلة على السواء . ففي التمثيليات الجلادة يكون أصل الصراع الدرامى ، هو صراع الانسان مع القانون بشغراته وتعميماته ، وعدم ملاءمته للتغيرات الكبيرة في روح العصر ، وتوهم القاضى أن الحكم تبعاً للقانون مرادف للعدالة ، وتنازل الملك عن عرشه موضوع درامى أيضا . وقد أدرك ذلك الشاعر الكبير شكسبير ، لأن الملكية أو النظام الملكى يتمتع بسلطان كبير ، له مظاهر دينية وسياسية واجتماعية ، وعندما يتخلل الملك عن عرشه تترزع قيم كثيرة تصلح كموضوع للدراما .

والحادثة في ذاتها لا تعد درامية إلا إذا جرت في أذيالها صراعات عديدة بين الأفكار والمعتقدات تتمثل في شخوص التمثيلية وموقف كل منهم من الخلفية الاجتماعية المحيطة بها . وقد يعتمد المؤلف المسرحى المبالغة فيحدث ما يسمى بالتأثير التياترى الذى يرله بعض النقاد من علامات المغالاة والتكلف ، عندما يخشى المؤلف الا تفهم الأفكار الكامنة وراء مسرحيته ، فيقدمها بطريقة سافرة ، بعيدة عن الفن ، قريبة من الموعظة ، فيختل بناء



المسرحية ، أو يقدمها كلها في مقدمة عمله الفني ، فيكشف أوراها ، وتصبح متابعة المتفرجين لباقي المسرحية بلا فائدة بعد أن عرفوا كل ما تحمل من معتقدات وأفكار ، وينسى أن التشويق عنصر أساسي في تقديم الأفكار ، وشذ انتباه الجمهور . وعلى عكس هذا المثل يذكر مؤلف أنجليزى مشهور « بيكوك » تمثيلية لألماني يدعى « هوفمانستال » اسمها « المسرح العالمى الكبير » وتحيل أن الله قد وزع الأدوار على الأرواح التى على وشك دخول الحياة . وفى البداية كان المعنى غتياً وشيئا فشيئا تنكشف الأفكار ، وعندما تنتهى يترك المؤلف بعض استهجمات تشغل المتفرجين وكان المؤلف يطلب منهم مساعدته على حل المشكلات التى صادفته ، ورأى استشارة المتفرج فى أسلوب حلها ، وكأنه يدعو إلى الاستمرار فى جو الدراما حتى بعد أن انتهى من الفرجة عليها .

ويذكر مثلاً آخر من أوبرا لفاجنر الذى كان عبقريا موسيقيا ، متمكنا فى الكتابة المسرحية ، وإخراج أعماله الفنية ، فقد كان يقدم أفكاره من خلال أحداث المسرحية action والشخص ، ونغماته الموسيقية ، وكل الحيل المسرحية . ولجأ إلى ما يدعى اللحن الرائد ( اللاتيموتيف ) وهى نغمة تخصص لكل شخصية وتغير وفقا للمناسبة التى تعرضها ويعمل منها نسيجا دراميا يربطه بالنص المسرحى والحركة المسرحية . وقد قلدت هذه الوسيلة فى السينما ، وأظنكم قد رأيتم فى بعض العروض نغمة معينة تتكرر على أنحاء مختلفة فتشعركم بأن شخصية ما على وشك الظهور ، أو على وشك التورط فى مأزق ، أو الوقوع فى صراع درامى ، وبذلك يتمكن من اشراك المتفرج فى الدراما ، وثمة خيل كثيرة يعرفها رجال المسرح مثل scene a faire والمشاهد الكبير والأريا الكبيرة فى الأوبرا أو الأغنية الكبيرة ، ومشاهد المناقشات عند المؤلف المسرحى « ابسن » . ومشاهد المحاكمات التى تبدو أحيانا كأنها تمثيلية داخل التمثيلية ، كل هذه الوسائل طرائق ذكية لدفع المتفرج إلى الشعور بالجو الدرامى ، وإدماجه فيه . وقد تنوعت حديثا وزادت بخاصة فى عالم الأوبرا حيث يعتمد الموسيقى إلى إبراز الحان معينة بمؤثرات موسيقية ، خاصة فى اللذى الموسيقية التى ترتفع فيها نبرة الدراما ، ويربط بين كلمات اللحن ،

وحركات الصعود اللحنى ، والامهال والاسراع ببراعة تحت المتفرج على الشعور بجوهر الدراما ، أى الصراع والتوتر . وقد تحقق هذه المحاولة وتبدو متكلفة حتى قيل فى وصف المشاهد المتكلفة أنها « أوبرائية » من باب الانقصاص منها ، أى أنها على درجة أكبر من التكلف تفوق الأعمال التى توصف « بالتأثيرية » وتعنى الأعمال التى تتملق غرائز المتفرج وتبالغ فى التأثير عليه وتحريك مشاعره .

## ( ٢ )

الدراما كما قلنا فن مركب لأنها تعتمد على أكثر من « وسيط » إذ يشارك فى إنتاجها جملة أفراد : كاتب الدراما ، والممثل ، والمخرج ، ومصمم المناظر ، وواضع الموسيقى ، ومصمم الأزياء ، ومهندس الإضاءة وغيرهم . وحتى فى أبسط صورها فإنها ستعتمد على عنصرين أساسيين هما الحوار الذى يضعه أديب ، وتقسيم هذا الحوار بوساطة الممثل ، هذا يجعل الدراما تنتمى إلى فرعين من فروع الفن على أقل تقدير هما الأدب وفن التمثيل !!

وفى الدراما يمثل الممثلون ويؤدون أدوارهم ، كأنه يجرى فى مكان محدد واحد . حتى الموضوعات الأسطورية أو روايات الخوارق فإنها تمثل كأنها تجري على أرض الواقع وبشخصيات انسانية . وتظهر أمام المتفرج فنا واحدا موحدا ، لا انفصال فيه بين وسيط وآخر .

والحوار يتخذ عدة صور ، اما للتخاطب أو التعبير عن انفعالات نفسية . وكل قول يصدر من الممثل يكون مصحوبا بإيماء gesture كتغيير فى تعبير الوجه ، أو توليخ باليدين ، أو بتحريك الأطراف والجسم . وهذه الحالة غير مقصورة على ما يجرى فوق المسرح ، لأننا حتى فى خطابتنا العادية فى المحافل

---

(١) فى حديث مع أديبنا الكبير توفيق الحكيم قال فى أنه مر بمرحلتين : فى المرحلة الأولى ، ألف تمثيليات تصلح للتمثيل ، ولكنها لا تنتمى إلى الأدب . ولما عاد من فرنسا فى أواخر العشرينات ، ودرس المسرح فى أسنى صورته ، انجبه إلى تأليف تمثيليات أدبية مختلفة عن الأنواع السائدة حين ذاك من هنا أتت صموية اخراجها وتذوقها .

العامة ، أو مواعظنا نستعمل ادايتين : الصوت الذى ينقل المعانى وكل أنواع المشاعر المدعمة لأقوالنا التى تنعكس على هذا الصوت بالخفوت أو الارتفاع ، وبالتواصل أو التهديد ، والأداة الثانية تتمثل فيما يصحب صوتنا من إيماءات جسمانية باطرافنا أو بتقلصات عضلات الوجه . وتظهر هذه الظاهرة فى أجل معانيها فى اضطراباتنا العاطفية ، وكثيرون يستطيعون معرفة ما يدور فى خلدنا من مجرد تعابير الوجه التى تغنى فى التمثيل الصامت عن الكلام المنطوق ، ومنذ أمد بعيد كان التمثيل يعنى بالتمرس فى الربط بين نبرات الصوت وحركات الوجه والأطراف . فهى لغة معبرة عن كل أعماقنا لأنها تفصح عما يحول فى صدورنا وأعماقنا .

ومن الامثلة المدعمة لذلك مشهد الافتتاح فى أنطونيو وكليوباتره لشكسبير الذى يبدأ بغليون وحديثه الغاضب عن موقف أنطونيو . والتقت مع نبرات صوته العنيف تعابير وجهه كتذير للمأساة التى يتوقع حدوثها بين كليوباتره وأنطونيو . وفى مقابل هذا الاستهلال الموفق ، ثمة حوارات لم توفق فى الافصاح عن غاية الكاتب الدرامية ، وقد ذكر بيكوك مؤلف الكتاب الذى أشرنا إليه إلى دراما الشاعر الإنجليزى « بايرون » : مانفريد ، فقد كان بايرون مترددا فى تسمية درامته إلى حد أنه وصفها بقصيدة على هيئة حوار أوربما دراما ! وظن أن عدم صلاحيتها للتمثيل على المسرح ميزة . وهذا خطأ كثيرا ما يقع فيه الأدباء . لأن شرط الصلاحية للتمثيل هام وليس امرا ثانويا .

والظن بأن عقدة التمثيلية هى كل شىء خطأ أيضا ، لأن هذه العقدة لا قيمة لها إذا لم تترجم إلى لغة الحوار ( الكلام زائد الإيماء ) . وهنا موضع الاختلاف بين الدراما وبين أشكال فنية أخرى تعتمد على مقومات مماثلة للدراما ( الشخص والمواقف والأحداث والأفعال والأزمات ) ، يعنى الشعر السردى ، والقصة والفيلم . كما أن هناك أشكالا أخرى درامية الطابع ولكنها ليست دراما لأنها تعتمد على جانب واحد ( من الكلام والإيماء ) ، كالباليه والأوبرا .

الشكل الدرامى : فن « زمان » ( وقد سبق أن بينا الاختلاف بين فنون المكان وفنون الزمان ) أى تتابع فيه الأحداث والمواقف فى تعاقب زمنى ابتداء

من رفع الستار الى انزاله . ففيها أحداث سابقة ، وأحداث في الحاضر .  
وتساؤل عما يجري فيها بعد ؟ والأحداث إما تمهد لتفجر أو تعقب على هذا  
التفجر ، وفي اهدأ لحظات الدراما يقوم المؤلف الدرامي بالتمهيد اعتمادا على  
السرد لعقدة التمثيلية للتخفيف من حيرة المتفرج ، بشرط ألا يخل بجدد المفاجأة  
والتشويق .

وننتقل بعد ذلك إلى دور الممثل ، وهو أخطر الأدوار حتى ظن بعض  
الممثلين أنهم الكل في الكل ، ولم يعترفوا بباقي عناصر الدراما ، والممثل  
المقتدر البارع يستطيع تقمص دوره عندما يخلق وحدة من المعاني والكلمات  
والصمت والايحاء تشعر المتفرج أن الممثل قد أخضع ذاته لغاية المؤلف  
الدرامي ، وكأن المؤلف قد ألف هذا الدور له وحده . وفي الحق فإن النص  
الدرامي الجيد هو الذي يفرض الطريقة المثلى لتمثيله ، وإذا شعر الممثل  
باعتجابه بالنص فإنه يخدم النص باختلاص ، ويراه مناسباً لموهبته دون أن يغالى  
بإضافات بهلوانية غالباً ما تفسد العرض المسرحي .

ومن الحق أيضاً أن سلاحى الممثل الجيد ( صوته وقدرته الایمائية )  
يستطاع استعمال كل منها على حدة ، ففي بعض حالات لا يلزم الجمع بين  
هذين العنصرين . فقد يكفي التمثيل الصامت ، ولا سيما في الهزليات ،  
أو عند تصوير مشاهد من الحياة اليومية . وقد عرفت هذه الأساليب في مسرح  
الأغريق وروما .

ولربما تعذر للصوت الأدمى تحقيق الاستقلال عن الایحاء ، ولكن علينا أن  
نذكر الدور الهائل الذى يتحقق في التمثيل التعبيري اعتمادا على نبرات صوت  
الممثل وقدرته على تنغيمه تبعا للمشاعر التى يسعى للتعبير عنها ، والعجز عن  
تحقيق ذلك يحدث أثرا مثيرا للسخرية . فتصوروا ممثلا ينطق بعض الفاظ  
هزلية بصوت حزين ، والعكس بالعكس . وفي الهزليات قد يكون هذا  
مباحا ، بشرط أن يتجاوب هذا العمل مع ما ينشده المؤلف الدرامي . وحتى  
في حالات النص الركيك ، فاننا قد نحتمله إذا كان الممثل بارعا وله نخيلة  
فذة ، فانه بتمثيله ، أى صوته وإيماءاته يستطيع استهواء المشاهدين ويعوضهم  
خيرا عن النص الهزيل .

وانتقل إلى الديكور أى المناظر . فلما كانت الدراما تصور شخصا . فمن الطبيعى اذن أن تصور أيضا ماوأهم ويبتهم وأزياءهم التى قد لا تثير أى مشكلات إذا كانت عصرية ، أى كالتى نرتديها الآن . ولكنها تدرس بعناية مماثلة لدراسة المناظر « الديكور » إذا كانت تدور فى بيئة تاريخية أو ماقبل التاريخ ، أو حول موضوع أسطورى . والمناظر متأثرة إلى حد كبير بما تعلمته عن الفنون التشكيلية ، فهى قد تكون تشخيصية ، تمثّل البيئة تمثيلا مباشرا ، وقد تكون تعبيرية لا تشخيصية ، أى تعكس ما يدور فى خلد الممثلين ، ومن أمثلة هذا النوع الأخير مشهد البادية فى تمثيلية الملك لير لشكسبير . ففيها ربط بين مشهد البادية الجذباء الذى تجاوب على خير وجه والحالة النفسية الأليمة التى عاش فيها « لير » بعد فقدانه كل شىء ، وكأن الطبيعة قد تجاوبت معه فى هذا الحرمان . وعكست المشاهد أيضا بوحشتها ومظهرها العاصف غضب « لير » ومعاناته ، وعذاب ضميره . وفى مشاهد السحرة فى مسرحية شكسبير أيضا : « ما كبث » قد تكون المشاهد وحدها كافية لرواية الدراما كلها حتى دون استعانة بالكلمات . وفى « فاوست » لجوته الشاعر الألمانى ، يكفى النظر إلى مخدعه المصمم على الطراز القوطى ومحتوياته العتيقة لاطلاعنا على نفسية فاوست ، الذى كان يشعر أن أثاث غرفته متأمر ضده ، لزيادة حالة الكرب النفسى والشعور بالاحباط . ومن المستطاع تقسيم الديكور على وجه التقريب إلى نوعين : الأول واقعى يرمى إلى الاقتراب من محاكاة الواقع باسم الصديق الفنى . وقد تقدم هذا النوع تقدما كبيرا فى القرن الماضى بخاصة ، بعد أن ازداد اتساع خشبة المسرح ، بحيث تحتوى على مساحة كبيرة يضاف إليها بعدا داخليا معتمدا فى رسمه على لوحات من الجيش مرسومة بطريقة المنظور قد تمثل شارعا بأكمله أوريا أطراف مدينة . وحتى يقتنع المتفرج يتضمن الديكور أبوابا حقيقية ونوافذ حقيقية مركب عليها زجاج حقيقى وتعلق نجفات حقيقية ، وبذلك يكتمل الايهام بالواقعية . والنوع الآخر اتجاه رمزى لا تشخيصى يعتمد على الألوان على نحو ما يحدث فى الفنون التشكيلية بعد معرفة دقيقة للتفاعل بين الأصواء الملونة ، واللوان المنظر المسرحى ويربط المخرج بين هذه الألوان وبين أحداث الدراما بغير التزام بالألوان التى نراها فى الواقع . فقد يقدم أشجارا حمراء اللون ، أو زرقاء تبعا للمشهد ، وأحيانا

ينظر نظرة زخرقية ، وبخاصة في العروض الاستعراضية ، فيحاول أن يربط بين أزياء الممثلين والراقصين وبين ما يحيط بهم ، وفي هذه الحالة قد يرتدى ممثل حذاء أحمر اللون وعلى الفور يقلده أحد المجدولين من المتفرجين ويشترى حذاء مماثلاً أحمر اللون يحضر به محاضرات كلية الأداب ، متوهماً أن هذه هى آخر صيحة في عالم الأحذية .

وقل نفس القول عن « المناكياج » الذى يدرس في جملة عوامل : كشخصية الدور ، والتوافق مع الأحداث ، والانسجام مع الديكور العام .

ولنتوسع الآن في الكلام عن الواقعية في المسرح باعتبارها فناً تشخيصياً ، أى يمثل البيئة الطبيعية تمثيلاً أميناً . ويرى المنتقدون أن المسرح مرغم على عدم الالتزام بالواقعية . فالنص يفترض أنه يدور بين مجموعة من الممثلين قد لا يزيدون عن أربعة أو خمسة أفراد ، لا يغادرون المسرح ، ويشتركون في محاورات طويلة ، قد تكون خطابية مختلفة عما عن نبرتها في الحياة . ويظن المتحمسون أن الاختلاف بين الواقع والمسرح ، هو مجرد انتزاع حائظ أو جدار رابع يساعدنا على مشاهدة ما يجري وراء الجدران ، ناهيك عن المبالغة في الالتقاء التى ورثها الممثلون من القرون الغابرة ، ومحاولون الآن التخلص منها بفضل الميكروفونات ، ولكن بلا طائل أو هيئات ، لأن الممثل يحاول تعويض صعوبة مشاهدة إيماءات وجهه المعبرة عن حالته النفسية ، ومن ثم يستعويض عن ذلك بتلوين نبرات صوته ، غلظة ونعومة ، وشدة ولينا . ويظن أصحاب الروايات والقصص أنهم تخلصوا من هذا النقص ، لأنهم أحرار غير مقيدين بمنظر واحد أو بزمان واحد ، لأنهم يستطيعون التنقل بين الأماكن والأزمنة بحرية تامة ، يفقدونها المؤلف المسرحى . ويستطيعون أيضاً الاستغراق في السرد ووصف المناظر الطبيعية والرجوع إلى الوراء في التاريخ وفقاً لمشيئتهم . أما « الدراما » فلها محور أساسى هو الممثل ، أو الشخصيات التى تدور الأحداث حول ما بينها من تفاعل وعلاقات ، إلى جانب ما يضيفه المؤلف الدرامى من معتقداته الفلسفية والدينية والأخلاقية والانسانية والطبيعية . ولن ينجح المؤلف المسرحى إلا إذا شعر بتعاطف مع كل شخصوصه ، أى شعر بانتمائه الكامل إلى البشرية . بالاضافة إلى تصويره طبيعة الصراع الأدبى ،

ورؤياه الدرامية للحياة التي لها القدر المثل ، وتعد أهم بكثير من معتقداته الفلسفية أو الأخلاقية ، ولذا فشلت المسرحيات التي ركزت على هذه الناحية الأخيرة ، ونست أصل الدراما ، وتصورت المؤلف الدرامي مصصا اجتماعيا ، لا يهيم التركيب الدرامي لتمثيلياته بقدر اهتمامه بالغاية الأخلاقية التي يسعى لتحقيقها ، ومن ثم فاننا نسمع عن مؤلفين من هذا النوع ، لهم آراء اجتماعية وسياسية واقتصادية عظيمة ، ولكن مسرحياتهم لم تعمر طويلا لافتقارها الى العمود الفقري للدراما ، ومن أمثلة هذا النوع جورج برنارد شو ، الانجليزى أو الايرلندى ، وجان بول سارتر ، ولا يكفى أن يتمتع المؤلف المسرحى بالقدرة على التعاطف مع شخصه ، وتصور ما يحول في خاطرها . فيلزم أيضا أن يتمتع المتفرج بنفس القدر من التعاطف . فاذا أنت لم تحس احساسا نفسيا صحيحا بطبيعة الشخصيات الشريرة ، مثل ياجو الخفود في عطل لشكسبير ، فانك لن تستمتع استمتاعا حقيقيا بالدراما كما كتبها شكسبير .

والمؤلف المسرحى لا يعلن عن ذاته اعلانا مباشرا كما يفعل صاحب القصة أو الرواية . فهو يخفى اختفاء متقنا وراء شخصه ، وقد يوزع صفاته وخصاله عليهم جميعا . فترى جزءا منه فى بطل القصة ، وأحيانا بطلتها ، وربما رأيانه مخفيا وراء أصغر الأدوار واتفها . ولعل شهرة المؤلف الألمانى « بريخت » إنما ترجع إلى موهبته الدرامية فى تصوير أنماط من الشخصيات الدارجة فى بساطة وتعاطف انسانى ، فى صور متنوعة ، تدل على اتساع خياله وقوة حدسه وشعوره بالآخرين . فهو لا يقسم الناس إلى أختيار وأشرار ، ولكنه يرى كل خير مختلط بجانب شرير ، وكل شر لا يخلو من جانب خير نستطيع أن ندعمه حتى يتغلب على جانب الشر ، ومن أفضل الأمثلة التي أعياها فى هذا الشأن ، قصة النص والكلاب لنجيب محفوظ . وقد استشهدت بها رغم انتمائها لعالم القصة ، لعظم دلالتها على هذا المعنى .

فكاتب الدراما يؤمن بالتعايش السلمى بين جميع الأفراد ، وبأن الصراع بين شخصه أمر طبيعى لا غبار عليه . ولكل الحق فى البقاء والوجود . لهذا كان الدور الأول للدراما اجتماعيا وتشخيصيا بالمعنى المفهوم ، ويدور حول

الانسان . ومع هذا فلا يرفض الدرامى المجيد أن يختار موضوعات أخرى كعلاقة الفرد بالله ، أو الكون ، أو الطبيعة ، رغم ذاتية هذه المسائل ، وصعوبة تقديمها على المسرح ، وبخاصة إذا اعتمدت على بطل واحد أو بطلين ، وهذا النوع قديم عرف فى الروايات الصوفية ، والتورائية ، وروايات المعجزات ، وقد تطور هذا النوع فى القرن العشرين إلى ما يدعى بالمرحلية النفسية ، ولا سيما بعد أن تقدم علم النفس ، ونشر فكرة اللاشعور .

ومن أشهر أعلامه الايطالى بيرانديللو ، والسويدي سترندبرج ، والرومانى انسكو ، والسويسرى ديرنات ، ولعله الآن هو الأغلب فى الانتاج المسرحى الحديث . وقد تمخض هذا التحول عن نوع مسرحى جديد ، يدور حول اكتشاف النفس . وشخص هذه الروايات شبه منطويين أو متقوقعين ، لا يشعرون بما يحدث خارج نفوسهم . ولا تحاول البثه بين الظروف التى يحيطون فيها ، وبين رغباتهم الكامنة ، فكل ما يشغلهم هو أنفسهم . ومن هنا تحولت هذه الروايات إلى ما يشبه جلسات التحليل النفسى فيها كثير من الغموض ، والرموز الشبيهة برموز الأحلام . وحتى أساء هذه التمثيليات بغربتها مثل la machine infernale - ombre du mal - la mangeur de reve .

وتبتعد مثل هذه الأدوار عن المسرحيات الاجتماعية الانسانية التى تحتاج إلى معالجة أو تناول واقعى ، وعند اجراء « الديكور » يلزم أن يكون الرسام ملما بما جرى فى المدارس التصويرية الحديثة من سريالية وتكعيبية وتعبيرية ، لأنه هنا سيرسم لوحات لا تشخيصية قريبة من التجريد . ويلزم أيضا أن يلم مهندس الاضاءة بالأجواء النفسية العجيبة التى تسكن نفوس شخصه ، وكأنه يراها بأشعة أكس ، أو بأى جهاز من الأجهزة الالكترونية الحديثة ، ومؤلف الموسيقى أيضا يجب أن يتنبه إلى ذلك ، فنتيجة لذلك كانت أمثلة هذا النوع نماذج ممتازة لوحدة الفنون . ففى الروايات التى كتبها كوكتو ، بطريقة سيزيالية ، كان بيكاسو هو الذى يرسم الديكور كما يقوم سترافسكى بوضع الموسيقى ، ودياجيليف مصمم الرقصات الروسى بوضع تصميم الرقصات عندما يتخلل العرض « باليه » . وأحيانا يتماهى مؤلفو هذا النوع من



المسرحيات في الغموض ، والابتعاد عن الواقع ، إلى حد يخرج أعمالهم عن المفهوم الأصلي للدراما ، وينسون أن لديهم مشاهدين يلزم أن يعرفوا ما يجري على المسرح ، وكان من الضروري أن لا يكون المؤلف المسرحي أنانيا إلى حد تناسي جمهوره وتقديم تجارب قلبا جريئها عاقل .

---

### (٣)

تتميز الدراما بأنها فن جماعي واجتماعي . فهي تعتمد في تنفيذها على جهود جملة أفراد يتدقونها في جلسات جماعية . فلم يعرف التاريخ دراما ألقت لكى يشاهدها فرد واحد ، أو لكى يشاهدها الأفراد منفردين . ومن عشق المسرح من الممثلين أو المخرجين ، قد شعر بلذة الوقوف على خشبته ، أو هذا على الأقل ما يقولونه عندما نسألهم عن سر عشقهم للمسرح . ولكن الحقيقة شيء أكبر من ذلك . فالممثل يشعر بأنه قد خلق وحلة بين متفرجيهِ الذين ينتمون إلى أعمار مختلفة وأوساط اجتماعية مختلفة ، وهذه مهمة قد يفشل في تحقيقها أعظم الزعماء السياسيين ، ولعلها تحققت في الحشود الدينية فقط ، وفي مراسم العبادة وحدها . نخرج من هذه المقدمة إلى القول بأن قيمة الدراما لا تقاس ببلاغتها على الورق ، ولكنها تقاس بمدى تأثيرها على الجماهير . ولعل ما عاش من أعمال درامية في تاريخ الفن ، هو ما استطاع تحريك المشاهدين ، أو ما صلبح للتجسيم على المسرح ، ولا سيما بعد أن ارتقى في هذا القرن فن الاخراج المسرحي ، وأصبحنا قادرين على تمهيد ما وصف في أحقاب قديمة بأنه مستحيل ، أو غير قابل للتمثيل ، أو لا يناسب الجماهير . ومن ثم فمن الصعب أن نتوقع خلود الأعمال التي لا تحرك مشاعر الجماهير ، أو التي تعالت وظنت أن الغموض والحذقة والاغراق في التباعد عن مستوى الأفراد العاديين يحقق الخلود في الفن ، فلا مسرحية تكتب للأجيال القادمة . ان هذا القول قد يصح عن أنواع أخرى من الفنون ك بعض مقطوعات الموسيقى أو التصوير أو ربما الشعر . أما المسرح فله وضع مختلف . ان كل عمل يفشل فيه دليل على قصور ما ، اما في النص ، أو الاخراج أو التمثيل .

لم أقصد بكلامي الدفاع عن الجماهير ، أو القول بأن الجماهير دائماً على حق ، فهذا الكلام يناسب التجارة والاقتصاد ، ويناسب بالتبعية المسرح التجارى ، الذى يتوخى الربح فقط . فللجمهور نزواته وحقائقه . فهو قد يغرم بمناظر الوحشية ، والمصائب ، والمواكب والاستعراضات الفارغة ، ومشاهد الغزل والاباحية ، التى قد تصل إلى مستوى الدعارة ، وقد استغلت هذه العيوب إلى أقصى حد . ولكن علاج كل هذه الآفات لن يتحقق إلا عن طريق المسرح أيضا .

وربما كان هناك عيب شديد عند الجمهور ، وهو رضائوه عن بعض الشخصيات النمطية ، ومن ثم فانه لا يقبل قيام الممثل بدور بعيد عن الدور ، الذى ارتضاه له الجمهور . ولا مانع عنده أن يتجمد الممثل ويكرر نفسه ، ومن هنا كان الجمهور سبياً أساسياً فى عدم تطور المسرح قروناً طويلة ، وإلى تصوره أن المسرح ينقسم إلى أنواع محددة يجب أن يلتزم الكاتب بأصولها وقواعدها ، فالتراجيديا مأساة ، وكل من يبتعد عن جو المأساة يعد مارقاً ، و« الفارص » أو المهزلة يجب أن تضحك المتفرجين حتى يموتوا من الضحك ، كما نقول .

وكان هذا التقسيم أهم شيء مصطنع أصيبت به الدراما ، فالحياة التى تحاول الدراما مسيرتها لا تنقسم إلى هذه الأقسام . فلا مأساة خالصة ، لا تشوبها بعض المضحكات ، ولا ضحك لا ينقلب إلى غم ، ولعل شكسبير كان سابقاً لعصره عندما لم يقتنع بوجود أقسام مطلقة للدراما ، فهو لا يؤلف « تراجيديا » خالية من بعض عناصر الفكاهة ، وكوميديا قد تظهر على أكثر من وجه ، ففيها جانب ساخر ، وفيها نقد اجتماعى عنيف ، وفيها تحذير من سخف الاستهتار بالحياة ، والاندفاع وراء اللذة ، والمجون ، ومع هذا وما دامت الأسماء التى أطلقت على أقسام الدراما قد عاشت طوال هذه السنين ، فلا مانع من استمرار اتباعها على شريطة ألا نتصورها فى صورتها المطلقة القديمة ، التى ورثناها عن نظريات كبار المفكرين ، ولو أن المؤلفين الدراميين المحدثين غالباً ما يتعللون عن استعمال هذه المصطلحات .

فكلمة تراجيديا أو كوميديا تقبل التعبير عن مفهوم كل عصر لها . ولقد كان لتعبير هذين النوعين عن مزاجين مختلفين عند الجماهير أثره في بقاء فاعلية هذين المصطلحين . فالجمهور ينقسم بوجه عام إلى جمهور تغلب عليه الرغبة في مشاهدة التراجيديا ، وجمهور آخر يكره المأسى ، ويرى أن ما لديه منها يكفيه . ولا داعى لأن يضيف إلى رصيده مأسى الآخرين . وقد يغلب الاعجاب بالنوع الأخير في أيام المأسى التى تعاني منها الشعوب كالحروب والأزمات الاقتصادية ، عندما تنتشر النكات بين الناس ، وتضرب الكوميديا على الوتر الحساس ..

ولنتحدث باختصار عما يشعر به الجمهور خلال هذين النوعين . ففي التراجيديا تتجاوب مشاعرنا مع عقدة التمثيلية ، وما تعالجه من مشكلات سلوكية عن علاقة الأفراد بعضهم ببعض ، والعواطف الانسانية ونقلها ، وغدر الحياة ، وتوترها ، وصعوبة التنبؤ بما ترسمه الأقدار ، وتوقع المصائب والنكبات فى كل آن ، والموت الذى لا يرجح ، ولعله السبب الأكبر فى قلق البشرية وخوفها ، وربما فجورها ، وتمردا ، ومن هنا نتأثر بالمأساة ونراها أقرب إلى حقائق الحياة أكثر من غيرها من أشكال المسرح .

وتتجاوب الكوميديا مع ملكات نفسية أخرى . فهى تتصور جميع المأسى مؤقتة ، ويعتبر مؤلف الكوميديا نفسه أبعد نظرا من مؤلف المأساة ، الذى ينظر نظرة سوداوية إلى الحياة ، ويزن الأمور بموازين أكبر من حقيقتها ، فيزيد الطين بلة ، عندما يخلق جمهورا متشائما مثله لا يرى الجوانب المشرقة ويتصور الحياة كرب فى كرب . ولعل الفيلسوف الألمانى شوبنهاور قد عبر عن هذا المعنى تعبيرا موفقا عندما قال أن الحياة تبدو كوميديا ، إذا رايناها كشرط سينمائى متواصل ( وكلمة شرط سينمائى من عندى لأن شوبنهاور لم يشهد السينما ) . وتبدو كمأساة إذا رايناها كلقطات ثابتة . فمثلا عندما أرى منظر مريض يتوجع من الألم ، أو أرى دماء تنزف ، فأنى أتوجع وارثى لحاله ، ولكننى إذا ربطت هذه المأساة بما سبقها من أحداث ، أو بما يعقبها من أحداث فأنى ربما لا أشعر بالشعور نفسه . ولعله يتوجع لأنه أفرط فى الأكل ، أو أكل أكلة محرمة عليه ، أو سرق هذه الأكلة ، واتضح أنها مسمومة . ولهذا عليكم ألا تندهشوا إذا

وأيتم أولئك الذين يرون الحياة كشريط سينمائي ، ولا يرونها كلقطات منفصلة لا يتأثرون كثيرا بمآسى الناس . فالقضاة الذين قرءوا الملف الكامل للمجرمين لا ينخدعون بدموعهم ، أو دموع أقاربهم الحاضرين في المحكمة ، والجراحون والأطباء أيضا لا يتأثرون بشكايات مرضاهم ، وبخاصة إذا عرفوا تفاصيل كثيرة عن حياتهم ، وما يلعبون من عادات سيئة ، أو يتبعون من سلوك تافه جعل حياتهم بلا قيمة ، ولن تتأثر البشرية كثيرا بغياهم عن الحياة .

وننتقل إلى مسألة أخرى ، هي القواعد المتبعة في المسرح . فلقد أدى استقرار الأشكال المسرحية الألفية الذكر أمدا طويلا إلى اتباع قواعد وأصول ، لم تتزعزع قيمتها الا في القرن الماضي . وقد درسنا عن المسرح الاغريقي ونظريات أرسطو فكرة « الوحدات الثلاث » . واعتاد اليونانيون تضمين المشاهد الافتتاحية عرضا لعقدة التمثيلية ، تتبعها زيادة مضاعفات هذه العقدة ، إلى أن تصل إلى الذروة . ومن المستصوب أن نحىء بعد منتصف الخط الدرامي بقليل ، أى في نهاية الفصل الثالث ، إذا كانت الدراما مؤلفة من خمسة فصول أو قرب نهاية الفصل الثانى ، إذا كانت تتألف من ثلاثة فصول . ولقد أدى مبدأ الوحدات الثلاث دوره ، وناسب شكل المسرحية ، وساعد على تقديم موضوعات درامية توحى بصدقها واقناعها رغم ما فيها من ايهام ضرورى في كل دراما ، كما ساعد على زيادة تركيز الشكل الدرامى وحبكته ، بتجنب الفقرات السردية التى قد تخل بالتواصل وتقلل من الفاعلية الدرامية .

ولكن في القرن السابع عشر في فرنسا خضعت هذه القاعدة المفيدة لبعض ضغوط اجتماعية استبدادية ، حولتها إلى قيود ، وزادتها سخافات ، أثرت بغير شك على حرية الفنان ، وتمسح المفكرون بالعقل والطبيعة وادعوا أن الفنان مرغم على الالتزام الحرفى بهذه القواعد واضطهدت الأكاديمية الفرنسية كل من حاد عنها . واعتقد المدافعون أن الفن كالعلم والرياضيات يجب أن يتبع قواعد محددة ، حتى يضمن تحقيق العالمية التى يشدها الفنانون جميعا . وتعرض « الخيال » - وقد عرفنا دوره العظيم في ابداع الفن - للعقم ،

والتعليق . إذ لا يستطيع تشبيه الفن بالعلم ، فإذا كان تقييد الخيال قد أفاد العلم ، فإن الأمر يختلف في حالة الفن ، لأن الخيال روحه ، وبغيره لن يكون هناك فن ، أو خلق فنى على الإطلاق . أقول هذا الكلام في معرض كلامى عن الدراما ، وإن كان ما أقوله ينطبق بالمثل على باقى الفنون ، ولربما كان دور تقييد الخيال واضحا فى الدراما بوجه خاص . فباعتبارها فنا جماعيا ، شديد الارتباط بالأخلاق ، وبالسياسة بالتبعية ، تركزت عليه أنظار المصلحين ، وأدعياء الإصلاح ، ومن يعملون فى خدمة السلطات الحاكمة ، وكانت الشروط التى وضعوها تتخفى وراء الاستطيقا ، ولكنها فى الحق كانت تخدم السلطان المطلق للملك لويس الرابع عشر ( الملك الشمس ) كما كانوا يسمونه . وفى مجال الدراما ، ظهرت بعض سخافات ، كاعتقادهم أن التراجيديا تخص النبلاء والملوك لا غير ، أما الكوميديا فتختص بالدهماء ، وعلى هذا فمن المحذور ادخال أى شخصية عامية فى التراجيديا أو اقحام شخصية سامية فى الكوميديا . والألفاظ المستعملة فى التراجيديا تختلف أيضا عن الفاظ الكوميديا . ووضعت قائمة بالألفاظ المحظورة فى الحالاتين .

واختلف تجاوب الكتاب مع هذه القواعد ، فرضى عنها بعض الملوعين الذين آثروا السلامة والأمان ، خوفا من بطش الحكام ، وذيوهم من المستبدين الذين وضعوا أقسى التشريعات . وفى انجلترا التى كانت متأثرة أيضا بهذه الحالة المتزمنة نرى شاعرا يقول هذه الأبيات ؛

Be not the First by whom the new are tried, Nor yet the last to lay the old aside

وترجمتها : لا تكن الأول الذى يجرب فيه كل جديد ولا تكن آخر من يطرح الباليات جانبا وضاق حتى الشعراء المؤمنون بالقواعد بهذه القيود الصارمة حتى رأينا الشاعر الفرنسى « كورن » يضطر إلى الاستقالة من الأكاديمية الفرنسية التى اشتهرت باستبدادها وتعتتها فى تطبيق القواعد ، ومؤاخذه كل من يجيد عنها . ولم تتساهل الأكاديمية مع الأديب الفرنسى لافونتين ، الا لأنها عطف عليه ، ووصفته بأنه غر لا يستحق المؤاخذه ! ولجأ آخرون إلى السخرية من هذه القواعد بطريقة تحية . فمولير رسم بعض شخصياته لهذه الغاية .

ولا جدال أن القواعد ضرورة لا غنى عنها أو كما قال شاعر انجليزي آخر  
استشهد به :

Men must have bounds how farre to walk, for we are made farre worst by  
lawless liberty

« يلزم وجود حدود ترسم للناس إلى أى حد يسرون  
فاذا تحررنا من كل قانون ، زادت حالتنا سوءا »

فما دام المسرح في خدمة الشعب ، وما دام يحاول ارضاء الذوق العام فانه مضطر على أقل تقدير إلى احترام مجتمعه وعاداته وتقاليده . وهذه بداية لاشك فيها . والقواعد تخدم أيضا الفنان في بداية طريقه . وإذا استطاع بعد ذلك أن يطرحها جانبا ويأتى بقواعد جديدة ، فإنه سيساعد على تطور الفن وزيادة ثرائه .

على أن هناك من يتشككون في أن هذه القواعد قد ساعدت على وحدة المجتمع وجمهور المتذوقين . وقد شبهوا المجتمعات التي تتصور وجود ذوق واحد يجمع بين الناس ، بعائلة مفككة تعيش تحت سقف واحد ، ويتصور المشاهد السطحي ، أن هناك وفاقا وانسجاما بين أفرادها ، وآه لو علم الحقيقة !

وقد أدى هذا التزمّت الكبير إلى حدوث تمرد عام في عالم الفن شاركت فيه جميع الفنون فيما سمي بالثورة الرومانتيكية ، التي دعت إلى حرية الفنان ، وإلى اعتباره عبقرية فوق القانون ! وهذه مبالغة تدل على أن التطرف يولد التطرف . وقيل أن الفنان هو الذي يصنع قواعد نفسه وأشكاله الفنية ، والقواعد لا تفرض ، فمن حق الفنان أن يختارها إذا شاء . وبعض هذه الأفكار منطقى وساعد على تحرر الفن ، وتقدمه . ولكن الاسراف فيه ، قد أنتج فنا ومسرحيات هزيلة مفككة لأن المسرح بالذات لا يستطيع أن يحيا في فوضى ، وبخاصة في جانبه التقني الذي يحتاج إلى دراية كبيرة بجملة فنون وتقنيات وثيقة الصلة بما يجري فيه من عمليات معقدة . ولذا لم تعش جملة مسرحيات رومانتيكية ظهرت مهوشة وخالية من الحكمة ، فأثبتت أن القواعد ليست شرا دائما ، بل هي ضرورة لكل من لا يعرف كيف يصنع قواعد بدلا من القواعد المتفق عليها .

والظن بأن هناك قواعد تستطيع أن تحيا إلى الأبد وهم كبير ، فالمسرح أيام اليونان غيره في أيامنا ، وحتى عندما نعيد تمثيل هذه الدرامات فاننا نقدمها بطريقة بعيدة الاختلاف من ناحية الإخراج والإلقاء . . . الخ . فلتتبع اذن القواعد إلى أن تثبت عدم جدواها أو خطاها ، أو إذا استغدت أغراضها فهي ككل كائن حي يصاب بالوهن ويتعرض لنكسات قد تقضى عليه .

وبذلك ينتهى كلامنا عن الدراما ، وننتقل إلى الكلام عن السينما أو ربما جرجنا على الدراما ، في معرض المقارنة بينها وبين السينما .

---



### الفوتوغرافيا والسينما

نبعد في هذا الفصل عن التصنيف التقليدي للفنون الذى يستبعد السينما وكل الفنون المعتمدة على التكنولوجيا الحديثة ، ويرأها أبناء أوبسات غير شرعية للفن ، تنسب سفاحا إليه . وإذا كانت هناك بعض أعمال سينمائية ، لا تحقق الانتباه إلى الفن ، فان هذا لا يمنع وجود أعمال كثيرة مشرقة ، أبدعها فنانون لاشك في قدرتهم الفنية .

والسينما قامت على أكتاف رجال المسرح ، من مخرجين وممثلين ، واعتمدت في بدايتها على قصص ناجحة مسرحيا ، ثم تمردت على المسرح وأبتكرت أساليب جديدة لم يعرفها المسرح ، فأنهت بالعقوق ، والفيلم السينمائي يتكلف أرقاما خرافية ، لتمويله ، ومن ثم فان معظم الأفلام تبدأ من الموازنة المقدرة لانتاجها ، وللدعاية لها ، فهي تتكلف أحيانا ما يساوى

موازنة بعض الدول ، ومثلها الأعلى هو ملاءمة جميع الأذواق والأسواق . وبعد أن راجت وحقت أرباحا خرافية انتقلت العدوى إلى فن المسرح ، الذي درس تقنياتها المستحدثة ، وبراعتها الاقتصادية ، وحاول الاقتداء بها ، حتى في النواحي الغثة ، وبذلك ظهرت مسرحيات سوقية يمكن مقارنتها بالأفلام السوقية ، فهي أيضا تتكلف الملايين ، وتدرس قبل انتاجها دراسة « جدوى » ككل مشروع استثماري أو تجاري . هذه مقدمة . ولكن لنبدأ الكلام بالفوتوغرافيا فهي الأصل الحقيقي للسينما ، وليس المسرح أو القصة كما يشار خطأ في بعض الدراسات المتحيزة .

همل الناس عندما ظهرت الفوتوغرافيا لأنها استطاعت نقل الطبيعة بأمانة فائقة . فقال عنها العلماء والفنانون عند ظهورها أنها تحقق « دقة رياضية » هائلة ، وتنقل ما ظهر في الأشياء ، وما خفى ، وبذلك ستعود بالنفع على العلم والفن على السواء ، والمتحمسون من الفنانين للفوتوغرافيا كانوا من انصار الواقعية في الفن ، وإن كانوا قد اساءوا إلى هذا الفن عندما نسوا حرية الفنان في تشكيل ملدته الفنية ، أو بناء عمله الفني على أساس رؤياه الفنية ، وغلب طابع العلم الكثير من الأحكام التي تحمست للفوتوغرافيا عند ظهورها حتى رأينا العالم الشهير داروين يقول في ( ١٨٧٢ ) أنه يفضل الفوتوغرافيا على اللوحات المرسومة ، لأنه يرى الحقيقة أجدر بالاحتفاء من الجمال . ويوسعنا الاعتماد على الصور الفوتوغرافية للاحاطة بأكثر التعابير عرضية ودقة . على أن آراء الواقعيين من فنانين<sup>(١)</sup> وعلماء قد قوبلت باعتراض شديد حتى عند الفوتوغرافيين أنفسهم الذين اعتبروا أنفسهم قادرين على إعادة تشكيل الطبيعة والواقع ، وليس مجرد نقله بأمانة ، ومن ثم حاكوا « التصوير التقليدي » ورأينا مصورا فوتوغرافيا يدعى آدم سالومون يقلم لوحات قرية الشبه في توزيع اضائتها بصور رمبرانت . وبناء على طلب الزبائن بالغ المصورون

---

(١) عندما سئل بيكاسو عن رأيه في الفوتوغرافيا قال عندما تترك ما عبرت عنه باستعمال الفوتوغرافيا ، ستعرف كل الأشياء التي لا يصح أن يتناولها فن التصوير . فهل هناك ما يدعى إلى تناول الفنان لموضوعات تطلعتنا عدسات الكاميرا على كل دقائقها في وضوح ؟ إن هذا يبدو سخيفا . فلقد بلغت الفوتوغرافيا شأوا كبيرا في التقدم حررتنا وحررت التصوير من الخضوع للأدب والحكايات ، بل ومن ضرورة الالتزام بموضوع محدد . . . . . وعلم المصورين أن يستفيدوا من هذه الحرية المكتسبة حديثا لكي يفرغوا لأشياء أهم .



الفوتوغرافيون في تقديم صور فوتوغرافية رومانتيكية ، تميز المشاعر في موضوعها ، وألوانها ، واستجابتها للفرائز البعيدة عن الفن .

وهكذا صححت الفوتوغرافيا آراء المفكرين ، فقالوا أنها مصدر روحي للفنانين المصورين . فهي بمثابة « قاموس » للطبيعة ، يستطيع الفنانون أن يرجعوا إليه ، لكي تعرفهم بما خفى عليهم من أسرارها . ومن ناحية أخرى قالوا أن الفوتوغرافيا تفيد الفنان مثل الأدب والتصوير إذا استطاع استغلال إمكاناتها في خدمة قريحته الفنية ، وإذا لم يعتقد أنها تستل هذه القريحة وتنتج آليا وفقا لمشيئها ، وتحقق ذلك في صور عديدة التقطت من زوايا لا تخطر على البال أوفى الجمع بين ظواهر لم ترى من قبل مجتمعة على هذا النحو ، بالإضافة إلى الصور المأخوذة بكاميرات ذات سرعة فائقة ، أو الكاميرات المصغرة والمكبرة لابعاد كبيرة ، وبذلك أعترف بها في الفن ، بل وقامت بالتأثير عليه ، منذ بداية هذا القرن ، فالهمت الفنانين حتى من أنصار الفن التجريدي ، وأطلعتهم على خصائص في الموضوعات بعيدة عن المراثيات الظاهرية . ومن الأساء الرائدة في هذا المضمار المجري موهولي ناجي الذي رأى الفوتوغرافيا أداة مثالية للتعبير عن الرؤى ، واستعمل المادة الحساسة للأفلام في تسجيل موضوعات مختارة بعناية ، بحيث تبرز توزيع الاضاءة على نحو فني بديع باستعمال اللونين الأبيض والأسود فقط ، وبذلك أنتج صورا مجردة بدلا من الصور التسجيلية ، التي رآها غير جديرة بالانتساب للفن ، وهكذا أثبت هؤلاء الرواد العظام أن استعمال أداة آلية مثل الفوتوغرافيا لا تحول دون انتاج فن حقيقي . والعبرة تكمن في أسلوب استعمال هذه الآلة وتوجيهها الوجهة الصحيحة . وحتى إذا حاول المصور الفوتوغرافي تصوير « بورتريه » فانه قادر على إنطاق الصورة الفوتوغرافية بالمعاني التي تحول بخاطره وفي أعماقه . فهو يلتقط الصورة في اللحظات التي يراها معبرة أعظم تعبير عن خصائص الشخصية المصورة . ويختار زوايا التصوير لا من وجهة نظر جمالية فحسب ، ولكن من ناحية قدرتها على التعبير عن خصائص الشخصية ، وملاعها المميزة ، ولا أطيل في هذا الشأن ، وأمامكم معارض الصور الفوتوغرافية حافلة بأشياء كثيرة لم يعرفها فن التصوير في قرونه الطويلة ، وأنتقل الآن إلى الكلام عن فن السينما ، الذي استفاد من كل الخبرات التي حصل عليها فن

الفوتوغرافيا ، وزاد عليها فن تصوير اللقطات المتحركة ، الذى تقدم بمروء الزمن . وما زالت الاختراعات تظهر فى كل آن ، وتزداد الكاميرات دقة وصغرا فى الحجم ، وقدرة على التصوير فى مختلف الأجواء ، ودون خضوع لمؤثرات الضوء والظلمة . كما ازدادت سرعة ، وأصبح المصور قادرا على توجيهها وفق مشيئته . ولن نبحت فى هذا المقام سوى الأفلام الفنية ، التى قل انتاجها بالمقارنة بالأفلام السوقية ، التى يصح اعتبارها صناعة أكثر منها فنا . وفى بعض البلدان يقولون أن السينما هى الصناعة الثانية أو الثالثة فى الانتاج القومى . ومثل هذا النوع يدرس دراسات كثيرة تخرج عن نطاق حديثى .

فنحن هنا نتكلم عن الناحية الاستيطيقية التى أستحدثها الفيلم السينمائى ، فزيادة على اتساع مجال موضوعاته ، التى أصبحت مساوية للحياة نفسها ، بكل أعماقها ، فإن السينما قد أضافت جديدا ، لأنها قادرة على الحركة فى المكان والزمان ، بحرية أعظم حتى من حريتنا فى الحياة الحقيقية ، فالفيلم يستطيع أن ينتقل من الحاضر إلى الماضى ، ويعود ثانية إلى الحاضر ، ويستطيع أن يذرع المكان فى كل اتجاه ، ويفضل الفن المستحدث « للمونتاج » الذى يربط المشاهد برابط جديد ، حقق رؤيا سينمائية مستحدثة ، ظهر فن جديد كلية ، له أصوله ، فقد استحدث لغة مركزة سريعة تعرض فى لحظات قصيرة ، ما كان يستغرق صفحات طويلة فى شرحه فى كتب الأدب . ففى ثوان قليلة تظهر لقطات متباعدة ، تعبر عن معانى مترابطة يستخدم فيها المكان والزمان بطريقة بعيدة عن محاكاة الواقع . وقد شبّه المخرج الروسى الشهير ايزنشتين المونتاج بالكتابة اليابانية . وفيها الحروف مجتمعة تدل على شىء أكثر من هذه الحروف متفرقة . وبوساطة المونتاج يستطيع المخرج التعبير عن التعاطف ، والتباين أو السخرية ، بمجرد وضع لقطة إلى جوار أخرى . فتعبير الممثل حتى فى اللقطات المتماثلة يفسر تبعا للمونتاج على أنحاء مختلفة . فهو قد يدل على الجوع أو الرقة ، أى أن كل معنى من هذه المعانى مستمد من طريقة ظهور التعبير فى السياقات المونتاجية المختلفة . فطورا يهتم « المونتير » بالربط بين اللقطات المشتركة أو الدالة على التسلسل أو التناغم ، وتارة أخرى يربط بين لقطة ونقيضها تبعا للتعبير . فمثلا فى فيلم شارلى شابلن « أضواء المدينة »

ظهرت لقطة للعمال وهم مندفعون إلى عملهم في الصباح ، تلتها لقطة أخرى ، للماشية وهي تساق إلى المذبح ، ومثل آخر يتماثل في دلالة هو ظهور الجنود الجرحى وهم يزحفون على بطونهم ، متبوعة بلقطة للخنافس وهي تنبش بأطرافها في القاذورات . وفي « التانجو في باريس » وهو فيلم لم يعرض في مصر ، يعرض منظر عاشقين صغيرين في السن ، وهما يتناجيان بكلام فارغ ، ثم يتبعه منظر للأوز وهو يفعل نفس الشيء . وهكذا قدمت السينما التشبيه والاستعارة والكناية ، وغيرها من المعاني المجازية بأسلوب جدمبتكر ، متضمننا وجهة نظر المخرج ، وتحليله السيكلوجي للأحداث .

وقد يوصف الفيلم السينمائي بأنه « فن زمان » ، لأن الأحداث تتلاحق فيه في زمان ، ويقال أن الفيلم استغرق عرضه كذا دقيقة ، ولكن هل حقا هناك تشابه بين الزمان الطبيعي وزمان الفيلم السينمائي . وفي المسرح ، كان الزمان متجها دائما من سابق إلى لاحق ، أو ماضى إلى حاضر ، أى في اتجاه واحد .

ولكن هنا فقد الزمان هذه الصفة ، وأصبحنا نتنقل في الزمان مثلما نتنقل في المكان . فالفيلم قادر على الحركة في كل اتجاه ، وأظنكم تعرفون تعبير *flash back* الذى نقله الأدب عن السينما . فالمخرج السينمائي قادر على تحريكنا تبعا لموضوع الفيلم من الحاضر إلى الماضى ، بل وإلى المستقبل ثم اعدتنا ثانية إلى الحاضر ، وقادر على نقلنا من عالم الواقع إلى الأحلام . كل هذا بحيلة بسيطة وهي تحويل الزمان إلى مكان . فنحن عندما نلاحظ أو نشاهد تغيرا في المكان نشعر أن هناك تغييرا أيضا في زمان الحادثة . وفي الماضى كانت تدور الأحداث في جملة عواصم أوربية فيضطر المخرج إلى كتابة اسم البلدة التى انتقلنا إليها ، أما الآن فلا حاجة لذلك . إذ يكفي أن يختار أثر رمزى أو احد المعالم الشهيرة في البلدة كبرج ايفل في باريس أو برج البرلمان الانجليزى في لندن ، أو تمثال الحرية في نيويورك ، لتعريفنا بتغير المكان ، وأحيانا يتم ذلك من خلال تغير الأزياء .

وتستطيع الكاميرا أيضا بالاشتراك مع المونتاج تقديم لقطات متزامنة ، أى تحدث في الوقت نفسه ، كأن تظهر صورة مركبة تضم أحداثا وقعت في

أزمنة متعددة ، وغالبا لا يستطيع الكاتب المسرحي تقديم مثل هذه المواقف ، بنجاح مماثل ، ويصادف كاتب القصة متاسب جة لكى ينجح فى هذه المهمة .

والمرشح يفنقر إلى خاصة هامة وهى الايهام بالحياة ، فمجرد حصر المواقف فى منظر واحد ، أو عند تقسيم الموضوع إلى فصول تدور فى مواقع مختلفة ، أو الاعتماد الكامل على الحوار ، واختيار مواقف معينة لزول الستار ، كل هذه العوامل وغيرها ، تجعل المسرح يبدو فنا متكلفا ، وإن كان له سحره الخاص به .

أما السينما ، فلنأخذ على تقديم قطاعات من الحياة ، فنحن نشعر بعد مشاهدتنا للفيلم السينمائي أن أبطاله ما زالوا أحياء ، وهناك أحداث سبقت الفيلم ربما استخلصناها من الموضوع المعروف ، وعند النهاية نشعر أن الحياة مستمرة ، وفى أول عهد السينما كانوا يختارون قصلات مشابهة للقفلات المسرحية أو الغنائية ، كزفاف البطلين ، أو الموت ، الخ . . . ولكن السينما بعد أن شعرت بشخصيتها استغنت عن مثل هذه القفلات المصطنعة البعيدة عن طابعها .

والسينما قادرة على الايهام بالحقيقة والحياة بفضل حركتها . والحركة فى ذاتها لها جاذبيتها ، فنحن نعجب بمنظر السحب ، أو مشاهد اندلاع النيران ، أو طيران الطيور ، أو بحركات الأطراف والايماءات التى تظهر لنا مكبرة فى صورة أروع من تلك التى نشاهدها فى الواقع . فلا عجب إذا ظن رواد السينما فى الماضى أن الحركة أو الصور المتحركة فيها الكفاية لا متاع المشاهد وأن السينما ليست بحاجة إلى مزيد من المميزات . وبالنسبة كلمة motion picture بالانجليزية تعنى السينما .

وربما عجبنا لأن رواد السينما لم يرحبوا بكل المستحدثات التى جاءت بعد أن خطت خطواتها الأولى ، فلم يرحبوا بالصوت . وقالوا أن السينما الخرساء أقدر على التعبير من السينما الناطقة ، فقد ظهر عظماء الممثلين فى عهد السينما الصامتة . وأصر شارلى شابلن على اخراج وتمثيل أفلام صامتة ، ولم يعدل عن رأيه إلا فى أفلامه الأخيرة ! والأمر بالمثل عند ظهور الألوان ، فقد قالوا أيضا أن

الألوان تفسد تعبيرات الوجه ، ولكن الأحداث أثبتت عكس ذلك . فقد أثبتت السينما فاعليتها هنا أيضا . ولا ننسى أن معظم المخرجين السينمائيين اما فنانون تشكيليون ، أو يعرفون عن هذه الفنون الشيء الكثير . ولاشك أن الكثير من هذه الاعتراضات لها وجاهتها . فقد نسى بعض مخرجي الأفلام الناطقة خصائص فهم ، واعتمدوا اعتمادا كبيرا على الحوار ، وبذلك ارتدوا إلى لغة المسرح !

والمفروض هو أن يستعان بالحوار الناطق في أضيق نطاق . واضرب لكم مثلا بذلك هو فيلم المفتاح The Key وفيه يظهر رجل هرم على حافة القبر ، ولكنه يشعر باشتهاء مفاجئ لزوجته ، ويركع عند قدميها ، ويتعبد في جسدها العارى ، وتعبّر نظراته عن العجز ، وهنا تبدو براعة المونتير عندما ينقلنا من الجسم الذهبي إلى منظر الصحراء القاحلة ، وكتباها الرملية ، وهكذا تستطيع السينما بغير كلمات أن تقول كل شيء ، وأن تعبر عن معاني مجردة طالما عجزت أدوات التعبير المختلفة عن طرقها أو الاقتراب منها .

ونجحت السينما أيضا في تناول الموضوعات الرمزية ، والمثل السابق رمزي بلا شك - كأن تقدم لنا زعيم العصاة وهو يموت على أرض جدياء ، أو في مستنقع أو كوم من القمامة . كما حدث في رواية للمخرج الايطالى « فليبي » للإيجاء بأن الصبي الصغير في رواية Los Olvidados قد عاش حياة ضائعة أو في رواية « المتصرين » حيث تظهر مجموعة من الجنود ، المرهقين ، القدرين ، الذين ينهبون مدينة مدمرة إيطالية ، ويقفون كالمشوهين أمام لعبة موسيقية صغيرة ، تمثل شخصيتين ترتديان ملابس الرقص ، وهما يرقصان على نغمات البيانولا ، ويمثل البيانولا السلام وما فيه من استرخاء ، ومرح ومجون .

لعل في هذا الكفاية عن فن السينما ، والمهم أن نعرف كيف أثر هذا الفن الذى قوبل في البداية بازدراء شديد ، على الفنون الأخرى ، وفي مقدمتها فن المسرح ، فقد تعلم المسرح من السينما أهمية المخرج ، ودوره الكبير في تجسيد العمل الفنى ، وأحيانا يستبيح المخرج لنفسه - تشبها بمخرج السينما - حق كتابة سيناريو جديد بدلا من الأصل الذى قد يراه غير قابل للتمثيل . فيقدم

فصلا على آخر ، أو يعيد توزيع المشاهد . وأثر السينما واضح أيضا في الاكثار من المناظر ، واختراع وسائل آلية كثيرة لتغيير هذه المناظر . وحاليا قد تدخل العرض المسرحي فتتصوره من كثرة ألوانه ، وأغلبها له طابع مجرد ، ومن كثرة تغير المناظر تتصور أنك في سينما وليس في مسرح . والأمر بالمثل في باقي الفنون .

فالفنون التشكيلية قد تأثرت بفن المونتاج ، وقدمت ما يدعى بفن الكولاج ، الذى يعتمد أيضا على القص واللصق ، وتقديم قيم فنية من خلال العلاقات الجديدة التى تنشأ بين الملصقات . والموسيقى أيضا تأثرت بالمونتاج ، وبخاصة الموسيقى الالكترونية الحديثة ، التى تتم في معامل كثيرة الشبه بمعامل المونتاج السينمائي .

\*\*\*



## نظرات مختلفة الى معنى الفن

١٤ - نظرية هنري برجسون  
فى الفن

١٥ - بول فاليرى

١٦ - نظريات مؤرخى الفن  
( ثورينجر )

١٧ - ثولفين والحتمية الفنية

١٨ - التصوير والموسيقى  
( من بودلير الى كاندينسكى )







## نظرية هنرى برجسون فى الفن

فى القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب نظريات استسايطيقية اخترتها من بين الفيض الكبير من النظريات التى يصعب تصنيفها ، والتى نبتت من أمزجة مختلفة واتجاهات روحية شتى ، التقت واتفقت على شىء واحد وهو عشق الفن ومحاولة تأمله والكشف عن أسرارها . ومع اعترافى بأن فهمها يحتاج إلى وضعها فى سياقها الأصيل فى تاريخ الفن ، إلا أننى أراها صالحة رغم هذا فى الإجابة عن كثير من تساؤلاتنا الفنية . وكما ذكرت فى المقدمة ليس هناك موضوع خصيب مثل الاستسايطيقا فى إقبال مفكرين من شتى الجوانب فى الاهتمام به وإماطة اللثام عن خفاياه .

ولما كنت أخشى المغالاة فى الإيضاح وكثرة التكرار لذا سأترك للقارىء مهمة معرفة الدوافع التى ساقته إلى اختيار هذه النظريات بالذات ، ولابد أن أكون قد ذكرتها ضمناً أو بطريقة مضمرة ، وقد يكون توافر هذه المراجع هو السبب الأساسى لاختيارى لها .

وبقدر المستطاع فإن هذه النظريات تمثل اتجاهات متنوعة لمفكرين من بين الفلاسفة ومؤرخى الفن والنقاد والمصورين ، ومع هذا فإنها بحاجة إلى مزيد .

ومن الغريب أن لا يؤلف الفيلسوف الفرنسى برجسون ( ١٨٥٩ - ١٩٤١ ) كتاباً فى فلسفة الفن ، علماً بأن فلسفته كلها قد تعد فلسفة فن

أو استاطيقا لأنها تدور حول « الخلق » . فلا اختلاف عنده بين خلق الله للعالم ، وخلق الفنان لفنه . وقد استفدت كثيرا في هذا المجال بما كتبه مفكر انجليزى غير معروف هو « هولم » Hulme ( ١٨٨٣ - ١٩١٧ ) الذى قتل فى الحرب العالمية الأولى ، وجمعت أعماله تحت عنوان Speculations يعنى تأملات . وكان من أفضل الملمين بالفلسفات غير الانجليزية ، وبفلسفة الفن بوجه خاص .

وذكر فى عرضه لنظرية الفن عند برجسون ، أننا نشعر عند تذوقنا للعمل الفنى ، بخليط معقد من الانفعالات ، من بينها انفعال يصح وصفه بالاستاطيقى ، ولا يحدث هذا الانفعال مستقلا . فهو قد لا يمثل أحيانا أكثر من قدر صغير من الانفعال الكلى الذى نشعر به . فمثلا فى حالة تذوق الموسيقى قد لا يتجاوز مقدار الانفعال الاستاطيقى أكثر من عشر الانفعال الكلى . وفى حالة التصوير أيضا ، إذا حللنا الانفعال الكلى سنراه مقسما على المتعة المستمدة من موضوع اللوحة ، ومن اللون ، بالإضافة إلى متعة ثانوية مستمدة من التعرف على الأسلوب وارتباطه بالعصر ، ويضاف إلى كل هذه العناصر عنصر قد يكون ضئيلا للغاية هو العنصر الاستاطيقى الحق .

وترجع أهمية ما قاله برجسون عن الفن ، أحيانا بطريقة مضمرة ، إلى أنه لم يكرر ما قاله نقاد الأدب عن نسبة البراعة الأدبية إلى القدرة على وصف شعور الأديب بالمواقف المختلفة ، وتعبيره عن الحقائق الواقعية ، واختلف برجسون عن هذه النظرة بفضل تصويره للواقع ، كسيل متشابك ومتداخل من العناصر الدائمة التغير التى لا يستطيع الذهن فصلها عن سياقها . وفى حالات الإدراك الحسى ، فأننا لا ندرك الحقيقة كما هى ، ولكننا ندرك « حقيقة تقريبية » تساعدنا فى الحياة العملية التى تشغل أذهاننا فى المقام الأول . ومن هنا يحى دور الفن لأنه يساعدنا على تجاوز الحدود والقصور الذى تقع فيه مدركاتنا الحسية بسبب خضوعها للحياة العملية .

وعلى الرغم من أن برجسون قد كرر ما قاله قبله الفيلسوف الألماني شوبنهاور ، عندما قال أن الفن هو التأمل الخالص « للفكرة » فى لحظة تحرر من « الإرادة » الا أن برجسون قد استبعد هذين المصطلحين الميتافيزيقيين :

« فكرة » و « ارادة » واكتفى بالقول أن التجربة هي اتصال فعلى بالحقيقة أو الواقع ، عند الانسان الذى تحرر من أساليب الادراك الحسى التى ولدتها الحياة العملية .

ورأى برجسون الخلق الذى ، عملية اكتشاف ، وتخليص للحقيقة من الشوائب العالقة بها بتأثير الحياة العملية . فالفنان العظيم يغوص بروحه إلى قاع الحقيقة ، بعيدا عن المستويات التى تتبلور فيها الأشياء فى أشكال محددة ، حيث يواجه حقيقة أكثر نقاء ، تطلعه على أشكال أخرى ، لم يألفها فى حياته العملية ، فيحاول أن يجسمها فيها يدعى بالشكل الفنى ، ولا يصح القول بأنه خلقها ، ولكنه اكتشفها ، وعندما يوفق فى التعبير عنها ، نتعرف عليها كشئ حقيقى ، والفنانون العظام هم أولئك الذين ابتكروا رؤى للأشياء ، انتقلت إلينا ، وأصبحنا نشعر أنها رؤانا نحن أيضا ، ولو كانت هذه الرؤى لا تصلح لغير الفنان ، لانعدمت قيمتها ، ولكن ميزتها الكبرى اننا نشعر أنها قريبة منا ، رغم أنها كانت خافية قبل أن يكتشفها الفنان ، ويعرفها لنا .

وتحدث برجسون عن العبقرية الفنية ، فقال أن الطبيعة فى بعض لحظاتها قد وهبت بعض الأرواح ، التى استطاعت الارتفاع عن أوصاب الحياة ، باحساس أو قدرات واعية ، مميزة ، جعلتها ترى أكثر مما نرى ، وتسمع أكثر مما نسمع . . . الخ ، وتطلع على عالم غير مألوف لنا نحن الغارقين فى الحياة العملية ، ومن ثم تبدو هذه المعانى الجديدة التى اكتشفها الفنان غير مألوفة لنا ، وتحتاج إلى مصطلحات أخرى ، وقد تغلب الشعراء على هذه العقبة عندما أعادوا ترتيب الكلمات وفقا ليقاعها . فبعثوا فيها الحياة ، وبذلك قالوا أشياء يعجز الكلام العادى عن البوح بها . وقد لا يصلح أمثال هؤلاء الناس فى الحياة العملية ، ويرى بعضنا فى هذا عجزا أو ظلما من الطبيعة . ولكن هذه الأمثلة قد تدعونا إلى شكر الطبيعة لأنها خلقت أناسا لم تخضع ملكاتهم للحياة العملية ، ولذلك ، فإنهم يدركون الأشياء لذاتها ، وليس لنفعها أو حاجتهم إليها فى أحوالهم الحياتية ، وقد ظهرت أمثلة تجمع بين القدرتين أى القدرة على إخضاع الملكات الذهنية للحياة العملية ، وعلى تحريرها وتوجيهها بعيدا عن هذه الحياة العملية ، لتأمل الأشياء فى ذاتها . وجوته الشاعر الألمانى من هذا

النوع المحفوظ ، لأن الفنان الذى لا يعترف به كفنان ، يعانى الأمرين عندما يواجه الحياة العملية ، وعندما يرتبط باناس ليس لهم قدرة على فهم موقفه ، ويطالبونه دائما بأن يكون شبيها لهم فى الخضوع لهذه الغايات العملية .

والفنانون يختلفون فى استعداداتهم . . فعند بعضهم العين هى التى تتحرر من ضرورات الحياة العملية ، وبذلك تستطيع أن ترى تكوينات من اللون والخطوط يعجز الانسان العادى عن التقاطها ، إلى أن يكتشفها الفنان فتصبح مألوفة للكافة . وأحيانا ينطوى الفنان على نفسه ليرى أعماقه ويتأملها ، وبذلك يكتشف دقائق الانفعالات التى تجرى فى نفسه . وهذا يمينا على محاكاته والاقتراء به فى اكتشاف أعماقنا . وللفنان دور آخر هام ، وبخاصة فى الفنون المعتمدة على الكلمة . فعليه أن يكتشف لغة وكلمات مناسبة ، أو يبتكر أفاقا جديدة لترتيب الكلمات المألوفة يحدث ايقاعا يوحى بخلجات النفس ونبضاتها . وأحيانا يركز الفنان على مشاعر لا صلة بينها وبين الانسان ، أو تمثل ما بينه وبين خفايا لا يعرفها أو يعيها ، يصفها هولم بأنها نبضات الحياة ، ولعله يقصد ما وصفه النفسانى يونج باللاشعور الجماعى . وهنا قد لا تصلح اللغة العادية على أى نحو ، أى حتى بعد إعادة تشكيلها فى لغة الشعر ، ومن ثم يلجأ الفنان إلى الأساطير ، إذا كان شاعرا أو إلى الموسيقى باعتبارها أنسب الفنون للجهر بما يعجز الفنان عن التعبير عنه .

والفنون نوعان : فن ينبع من خارج الإنسان ، أو بالأحرى نقطة بدئه الطبيعية الخارجية . ويحاول الفنان النفاذ فيها وراء قشرتها الخارجية ، لأنه يعرف أن هناك اختلافا بين ظاهرها وباطنها . أما الموسيقى فتنبع من داخل الانسان ، وتطلعنا على كل ما وراء الوعى الإنسانى . وقد نجحت الموسيقى دائما فى تصوير اهتمامات الانسان الفنية ، لأنها تمثل خفايا تشغل الانسان دائما ، وتقلقه ، وتوقف أحيانا تيار وعيه الحسى العادى .

وقد تحدث برجسون عن التجربة الاستيطيقية دون أن يسميها ، وأعاد « هولم » توضيحها باستخدام مصطلحات برجسون التى وضعها لمجالات غير مجال الاستيطيقا ، وقال ان من بين الخصائص المتنوعة للشعر الجيد ، الذى

يجرك وجداننا ، ثمة عنصر نستطيع أن نفصله عن باقى العناصر ، وإليه يرجع انفعالنا الاستطيقى الذى نبحت عنه . وهذا الانفعال الاستطيقى يمتزج مع انفعالات أخرى ، ولا يدركه غير أولئك الذين يتأثرون بالشعر ، ويشعرون بالصور الخيالية التى يأتى بها الشاعر أو بالكنايات والاستعارات . . . إلخ التى استطاع تحديدها ، والتميز بينها وبين اللغة العادية ، وفى باقى الفنون ، علامات مشابهة لهذه اللغة المجازية ، ولكننا لا نميزها بنفس السهولة ، لأن تجربتنا الأدبية المرتبطة بالكلمات مألوفة لنا أكثر .

ولو كان الواقع كله ميسورا لنا ادراكه بأحاسيسنا ووعينا ، لما كانت هناك حاجة للفن ، أو لصح وصفنا جميعا بالفنانين . فكل ما يراه الفنان موجود ولكننا لا نراه ، فما السبب ؟ . ثمة حجاب يفصل بيننا وبين الطبيعة ، بل وبيننا وبين وعينا . هذا الحجاب كثيف جدا فى حالة الانسان العادى ، ولكنه شفاف عند الفنان والشاعر . فكيف ظهر هذا الحجاب ؟

الناحية العملية ، كما نعرف جميعا مسيطرة على جميع أفعالنا ، ومن ثم فإن علينا أن نتجاوب مع هذه الناحية العملية ، كى نعيش ، وأن نعد حواسنا . ووعينا ، لهذه الغاية ، وتقوم حواسنا بانتقاء الأشياء التى تنير لنا طريق أفعالنا العملية ، كما تقوم بتصنيف الأشياء ، ولا تعبر الاختلافات الطفيفة بينها أى اهتمام ، لأنها رأت المعانى العامة . انفع كثيرا ، فهى على أقل تقدير تسهل التفكير ، وتسهل اختيار الكلمات للأشياء .

وهكذا لم يعد الإنسان يرى الأشياء المتعددة فى كثرتها ، وحقيقتها ، ولكنه يرى فقط أنماطا لها ، ولولا هذه الأنماط لعجز عن وصف ما لانهاية له من الأحداث والوقائع والأشياء التى يصادفها فى حياته اليومية . وهكذا أصبح الانسان العادى عاجزا عن التقاط الملامح الفردية للأشياء لأنها تختفى وراء التعميمات أو الكليات ، التى تمثل الملامح المشتركة ، وتغفل الملامح المتفردة .

وقد اخترعت المعدات التى تناسبنا فى حياتنا الاجتماعية ، من أدوات قياس ورسم ، فالمنحنيات ، على سبيل المثال لها أدوات تقرب لنا أشكال

المنحنيات وتختصرها إلى عدد محدود ، وتتناسى أن المنحنيات والتعرجات الموجودة في الطبيعة ، لا نهاية لها .

وهنا يجيء دور الفنان القادر على التحرر من عادات بيته ومجتمعه ، وعلموه العملية ، وبذلك يستطيع أن يعبر عن المعاني الفردية وينبها إلى وجودها ، ويصادف الأمرين عندما يفعل ذلك ، لأن وسائل التعبير كلها خاضعة للناحية العملية ، فاللغة المستعملة لا تعينه على تحقيق ذلك ، ويرغم على تطويع اللغة ، وابتكار أسلوب آخر ، يختلف عن اللغة العملية ، حتى ينبه الناس إلى ما يراه أو يسمعه ، وإذا كان رساما اضطر إلى ابتكار الروان مستحدثة ، ورسم خطوط وتكوينات أخرى للدلالة على تجربته الفريدة .

وفي الموسيقى ، قد لا تسعفه النوتات المستخدمة في تدوين خواطره فيضطر إلى تطويعها للتجاوب مع مشاعره والتعبير الموسيقى الذي كشفه وأحس به .

وحق الأساليب والصيغ الفنية هي الأخرى معرضة للتجمد بفضل التكرار ، وللتحول إلى أنماط بعيدة عن الغاية الأصلية التي اكتشفت من أجلها . وهذا التكرار هو الذي يؤدي إلى موتها ، وذبولها ، وإلى اضطراب الفنانين إلى البحث عن سبل جديدة ، وعلى إعادة النظر في لغتهم الفنية ، والتقنيات المساعدة .

فاهم دافع وراء أي فن ، هو الاصاله أو عدم الرضا عن الأساليب التقليدية والنمطية ، البعيدة عن روح الفن ، لأنها تزهق المعاني المنفردة التي اكتشفها الفنان وأراد تعريفنا بها . والفنان لا يعترف باللغات التقريبية أو التعميمات ، لأنه يبحث عن الدقة بمعناها الفني ، وليس بالمعنى العلمي ، الذي يعتبر معيار الدقة هو النجاح في تطبيق القانون العلمي ، أو قدرة الاداء أو المقدرة التقنية على التجاوب مع نظريات العلماء . فهنا دقة من نوع آخر : دقة التعبير عن تفرد الأشياء . ويكفي للفرقة بين العلماء والفنانين ، ان نذكر ان التقدم العلمي ، يسعى إلى خلق لغة علمية واحدة ، لها مصطلحات ، بعيدة عن الإلهام ، يرضى بها جميع العلماء ، وربما صادفت نجاحا في سائر

الانحاء ، يجعل العلم رائدا في تحقيق اللغة العالمية ، حلم البشرية من قديم الازل . وقد لا اغالى اذا قلت ، بان الفنان يكره أن يقلده احد في لغته ، أو ان يقال عنه انه صاحب مدرسة ، ولعله يفرح كثيرا عندما يصادف فنانين مثله قد ابتكروا لغات تعبير اخرى ، وقد يرجع النفور من السرقات الادبية أو الفنية إلى بغض الفنان تحول لغته إلى قوالب وصيغ محفوظة ، يتوهم صغار الفنانين أن معرفتها تكفى لخلق الفنان الحق ، وكان هذا هو خطأ الكلاسيكيين الذين عبدوا الصيغ ، والاشكال والقوالب والقوانين ، وانتهى الامر بالتمرد عليهم ، وظهر فنانون من نوع آخر ، مثلهم الاعلى كل متمرد على القواعد ، وكل مؤمن بالاصالة وحرية الفنان ، ومسئولية الفنان عن اختراع عمله الفني من اوله إلى آخره ، وإذا قبل الاقتداء بالآخرين ، كان هذا لفترة وجيزة ، هي فترة الدراسة ، إلى ان يبلغ سن الرشد ، وتنتهي الوصاية عليه ، ويصبح حرا في التعبير عن مشاعره بأسلوبه الخاص ، واعتمادا على لغة جديدة من صنعهِ وابتكارهِ .

فالفنان لا يمينا في عالم ثابت ، ولكنه يمينا في عالم حي متغير ، مثله تماما ، وكما لا يتشابه انفعالات عاطفيان ، كذلك لا يتشابه أى انفعال استاطيقى هو والانفعال الآخر . ولكل منا أسلوبه في التأثير والرضا والبغض ، ولكن اللغة العادية تعمم وتصنع مصطلحا واحدا للدلالة على ما لانهاية له من المشاعر المختلفة ، يتحول إلى أكليسيه ، أو لغة شبيهة برموز الرياضيات ، وبذلك تفقد قدرتها على التعبير عن مشاعرنا المتضردة ، وكم نلحن فن المناسبات أو قصائد المدح والثناء ، لأنها تصلح للالقاء في ما لاحصر له من المناسبات ، وكان المفروض أن تكون لها شخصية متميزة ، تسوقنا إلى استحضار صورة الشخص المرثى ، واعادته للحياة ، لأن تكون تمجيدا للمعانى الجامدة البعيدة عن الاخلاص ، التي يدرسها علماء الاجتماع والنفس لمعرفة مدى انتشار النفاق الاجتماعي ، أو سيطرة العادات في عصر من العصور .

فاللغة تعبير عن المعانى المشتركة ، في أدنى مراتبها . وبذلك تخفى الفروق بين شعور وآخر ، وهذا ما يرضى به الانسان العادى ، أو الانسان في تجاربه العملية بعيدا عن الفن ، ويتكرر هذه التجربة أصبحت متأصلة في

الانسان ، ودفعته إلى الاكتفاء بها . وهنا وجه اختلافه عن الفنان الذى لا يرضى عن غير الأشياء الحقيقية بعيدا عن العادات المتوارثة ، التى يفرضها المجتمع ، والناحية العملية . فلديه القدرة على التحرر من قوالب اللغة والمدرجات الحسية العملية ، وعلى الرؤية أو الاحساس بالأشياء كما هى . وقد يصعب علينا تخيل وجود قدرة كهذه ، تتحرر من الصيغ والقوالب والعرف والعادات . ويصعب علينا أكثر من ذلك أن ندرك كيف يستطيع الفنان أن يقدم لنا شيئا نرضى عنه أو نحس أنه ليس غريبا عنا ، بالرغم من أننا أهملناه طويلا . ولكن الفنانين يتفاءلون غالبا ، عندما يظنون أن هذا التأثير سيكون فوريا ، أو ممثلا لانفعالاتهم الاستيطانية .

صحيح هناك رغبة دائبة لدى كل انسان تدفعه إلى الاعتقاد بأن الأعمال الفنية لها رسالة معينة ، وأن خلود الفنانين العظام لم يجيء عبثا ، ولكن الحياة العملية تغرقهم فى أمواجها المتلاطمة ، وتدفعهم إلى البحث عن كل ما له نفع مباشر . وهذا مالا يصادفونه فى الفن ، ومن ثم فإن قلائل هم الذين يحرصون على تنمية قدرتهم على تلوق الفن الصحيح ، وإدراك الأشياء على حقيقتها بعيدا عن العادات التى شبهوا عليها . أما الأغلبية فانها ترضى عن بديل للفن الحق ، ربما حقق متعة أكثر ، لأنه يساعد على زيادة الايغال فى الوهم ، والاسترخاء لتنشيط جهودنا فى مواجهة أوصاب الحياة العملية .

\*\*\*





## بول فاليرى

بعد أن تحدثنا عن نظرية هنرى برجسون فى الفن ، قد يكون من المناسب أن نتحدث عن نظرية بول فاليرى ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) . فقد مهدت هى أيضا للاتجاهات الحديثة فى الفن المعاصر ، رغم أن فاليرى كان عافظا فى نظره إلى الفن التشكيلى ، كما يتبين من كتاباته وتحليله لشخصية بعض الفنانين التشكيليين مثل دافنشى وديجا ومانيه . وكان معجبا بوجه خاص بدافنشى ، كما يتبين من قوله عن الفنان بمعناه الصحيح « لابد أن يكون الفنان محيطا بكل شىء ، وعلى درجة عالية من الثقافة ، واثقا من نفسه ومن التقنيات التى يستطيع تطويعها لغايته الفنية ، قادرا على حل مشكلات مختلف الفنون ، وعلى التكيف مع الحياة على مختلف وجوهها ، وهذا ما حدث فى حالة ليوناردو دافنشى ( الذى تحدثنا عن نظرياته فى الفن ) إذ أثبت حذقه وبراعته فى العلوم والفنون على السواء ، فكان يعمل فى نفس الوقت تصميم كنيسة ويبحث نظريات المذوفات فى المدفعية ، ويدرس احتمالات الطيران ، ويرسم صورة « العشاء الأخير » ويضع نظريات فى تشريح الجسم الإنسانى ، وبذلك أثرى الحياة فى عصر النهضة وترك تراثا هائلا للأجيال القادمة ، ولم يؤمن بالتخصص الضيق الذى أفسد الابداع الفنى لكثيرين من الفنانين .

ومن الغريب أن تكون نظرة فاليرى للأدب بعيدة الاختلاف ، إذ كان أكثر ولعا بالاتجاهات الحديثة فى الشعر ، ودافع عن « ما لرميه » والرمزيين ، وألف شعرا حديثا ، يصح نسبته إلى المدرسة الرمزية ، التى دعت إلى تحرير

الشعر ، وتحليه عن المنطق ، وبذلك كانت له نظرتان متعارضتان إلى الفن ، احدهما رجعية تتحمس للفن التشكيلي عند أنجر ودلاكروا وكورو ورينوار ومانيه ، وترفض الاتجاهات التجريدية ، ونظرة أخرى متحررة ، تدعو إلى تحول الشعر إلى موسيقى . ولم تغير اللوحات الكثيرة التي أهداها إليه أصدقائه من الفنانين التشكيليين التجريديين هذه النظرة ، بل لقد اختاروه سنة ١٩٢٠ رئيسا لجمعية المصورين والنحاتين والحفارين — *societe des peintres graveurs* ولكن هذا التعارض لم يحل دون تعمقه لنظريات الفن ، فكان يدعى في مختلف الندوات للحديث عن الاستطيقا وينسى الداعون أنه ينفر من ابداعهم ، ويصفه بالتقاليع التي لن يكتب لها الدوام ، فلتحدث اذن على هذه النظريات ، التي استفاد بها الفنانون المحدثون في تدعيم وجهة نظرهم .

ويرى فاليري أن الاستطيقا مجال فسيح ، يضم العديد من النظرات والاتجاهات . فهناك « الاستطيقا الكلاسيكية » التي اهتمت بمقولات غير مستمدة من الظواهر الفنية ، وإنما هي مستمدة من الاستنباط أى الديالكتيك ، أو تحليل العقل أو اللغة . وهناك « الاستطيقا التاريخية » التي تدرس كل المؤثرات الخارجية التي أثرت على الفن . أما « الاستطيقا العلمية » فتعنى بتحليل الأعمال الفنية ذاتها ، أو تعنى بدراسة الفنان عندما أبدع هذه الأعمال أو تدرس ردود فعل العمل الفني .

ولا يهتم فاليري إلا بالاستطيقا التي تزيد استمتاعه بالفن ، أو تزيد قدرته على تذوقه . ولا يقصد « بالمتعة » المتعة الثانوية أو العرضية ، التي نشعر بها حتى إذا لم نتذوق العمل الفني كأن نعرف تاريخ التصوير مثلا ، أو المؤثرات التي صادفها المصور أو الموسيقى أو المذاهب الفنية ، فقد تكون هذه المعرفة طريقة في ذاتها ، ولكنها لن تزيد المتعة الفنية ذاتها التي لا تتحقق الا بتذوق العمل الفني بغض النظر عن كل المؤثرات البعيدة عن جوهره .

ويهتم فاليري بالاستطيقا عندما تساعد على ابداع عمل فني آخر غير العمل الذي يستمتع بتذوقه ، ولذا يحيد الدروس التقليدية التي سادت قرونا طويلة ، وساعدت على خلق شعراء عظام ، وانقرضت عندما ظن بعض المتحذلقين أن هذه التعاليم تفسد « الأصالة » . والعبقرية لا تحتاج إلى معلم !

فالفنان الخلاق لا يستحق هذه الصفة إلا إذا استطاع أن يدفع الآخرين أيضا إلى الخلق الفني . قد يقال أن الفنانين الذين يظهرون إلى الوجود في هذه الحالة لا يزيّدون عن مقلّدين ، ولكن التاريخ أثبت أن « التقليد » المطلق مستحيل ، فكل فنان حتى في حداثة ، يختلف ولوبدرجة طفيفة عن أستاذه ، وسرعان ما تتكوّن شخصيته الفنية ، ويكون بوسعه التحرر من هذا الأستاذ ، ويقال حين ذاك أن شخصيته الفنية قد اكتملت ، ولم تعد بحاجة إلى قدوة تقتدى بها .

وأهم خاصية للفن ، هي أنه من ابداع الإنسان ، وهذه ميزة لا يستهان بها ، ومن ثم فمن العبث أن نحاكى الطبيعة ، لأن لها خصائص جوهريّة لا نحاكى ، وتباين تباينا كبيرا هي وخصائص المبدعات البشرية . وإذا تأملنا مبدعات الإنسان سنرى أن لها تكوينا خارجيا يرتبط بالتكوين الداخلى على نحو يختلف عن العلاقة بين التكوينين الخارجى والداخلى في الأشياء الطبيعية ، الحية والجامدة على السواء . ففي حالة المبدعات البشرية ، التكوين الداخلى أقل أهمية ، من الشكل الخارجى . فالفنان عندما يخلق عملا فنيا لا يتم بتركيب المادة التى يشكّلها . فهو قادر على صنع أشياء متماثلة باستخدام مواد مختلفة للغاية . قد تكون الخزف أو البلور . كما أن التركيب الخارجى للعمل فى جلته أقل تركيبا من التكوين الداخلى للأجزاء. ويذكر فاليرى مثلا عندما يصطف الجنود فى تشكيل هندسى خاص ، ويكون هذا التشكيل الهندسى مؤلفا من عناصر ( الجنود ) وهو أقل تركيبا من تركيب الجندى الفرد . وعندما تصنع قطعة من الأثاث فاننا نقطع الخشب من شجرة مؤلفة من عناصر أكثر تعقيدا من شكل هذه القطعة من الأثاث . ولكن معنى العمل الفني يعتمد على مقومات أكثر من ذلك .

فيقال أن العمل الفني يتميز بعدم نفعه ، أى أنه لا يحقق حاجة فيسيولوجية ، أو على أقل تقدير لا ينبع من الوظائف الفسيولوجية للإنسان . وعلى عكس ذلك فإن آثار الفن لها تأثير فيسيولوجى موضوعى ، أى على حاسة أو حاستين فحسب . وهذا التأثير مؤقت ويختلف من إنسان لآخر . فحتى من عرفوا بالقدرة على تذوق الفن ، فانهم يتأثرون باللون أو النغم فى حالات

معينة ، ولكنهم لا يشعرون بهذه المؤثرات في حالات أخرى . ولما كان الفن لا يمس الوظائف الفسيولوجية الدائمة للإنسان ، لذا وصف بأنه بلا نفع أو فائدة ، وهذا الرأي قد بدأه كانط .

وثمة ميزة أخرى لذلك سماها فاليري « الاستاطيقا اللامتناهية » واختيار كلمة « لا متناهي » رغم ما يصحبها من غموض ، يدفع بعضنا إلى الظن بأنه قد تورط في مسائل ميتافيزيقية فوق طاقته ويعيلة عن استعداده . ويذكر السبب الذي دفعه إلى استخدام هذا المصطلح . فيقول أنك إذا كومت كوما من الأحجار ، فإن عملية اضافة الحجر ستكون مستقلة عن مقدار الأحجار التي تكومها ، أى أنك تستطيع أن تضيف أحجارا إلى ما لا نهاية . ولربما استطعنا زيادة فهم هذا المصطلح إذا قارنا بين المدركات الحسية العادية ، والمدركات الاستاطيقية . ففي حالة الادراك الحسى فإننا بعد أن نحس شيئا فإن الإحساس التالى يلغى الإحساس الأول ولا يبقى أى أثر منه ونحاول بعد أن ينتهى هذا الادراك الحسى أن نعود إلى حالتنا الأولى ، ونسى ما أدركناه ، أى نعود إلى « الصفر » بتعبير فاليري ، حتى يتحرر ادراكنا الحسى ، ونستطيع توجيهه اتجاهها آخر . وهذه سمة الحياة العملية ، فكل إحساس فيها متناه ، وكل إحساس يتبع رد فعل ينهى هذا الإحساس ، ونبدأ إحساسا جديدا يعقبه رد فعل ينهى هذا الإحساس وهكذا ، والأمر بالمثل في حالة الرغبات والاحتياجات فانا إذا شعرت بالجوع ، سينتهى هذا الجوع بمجرد التهامي للطعام وشعوري بالشبع ، ولكن إذا كان الطعام لذيذا سيختلف الأمر ، لأننى لن أشعر بالشبع . وهذه حالة مماثلة لحالة الفن والاستمتاع به . فكما يدفعنى الأكل اللذيذ إلى الاستمرار فى الأكل حتى إذا كنت أشعر بالشبع ، كذلك العمل الفنى ، فإن إدراكه وتذوقه لا ينتهى بالشعور بالشبع ، ويسوقنى إلى تكرار تجربة التذوق والاستمتاع إلى ما لانهاية حتى أطيل فترة الاستمتاع أو أجدها . هذه الرغبة اللامتناهية الدائمة التجدد هى « الاستاطيقا اللامتناهية » كما فهمها فاليري .

ففى التذوق الفنى ، ثمة علاقة متبادلة بين الإحساس ، وتوقعه ، أى أن كلاهما يخلق الآخر ، ومن الأمثلة التى ذكرها فاليري ما يحدث فى « عالم

الألوان » . إذ تؤثر الألوان التي يكمل كل منها الآخر بالتناوب ، ويحل محل اللون الآخر ، عندما تتأثر شبيثة العين بتأثير لوني قوى ، فمثلا قد تنظر إلى سطح أحمر متوهج اللون فترى ذلك لونا أخضر ، ثم بعد قليل ترى اللون الأحمر ثانية ، معقوبا بلون أخضر جديد ولكنه خافت وهكذا ، وقد أجرى فاليرى هذه التجربة لمدة ساعة وتأكد من صحتها ، وأثبت وجود علاقة بندولية بين حدين يمثلان اللونين المختلفين ( الأحمر أو الأخضر ) واستنتج من ذلك أن « الإحساس » ليس سالبا ولكنه موجب وفعال ، ويستمر هذا التذبذب الذي لا يتوقف فجأة ولكنه يتوقف تدريجيا إلى أن يصل إلى الصفر .

و « العمل الفني » ، كما يفهم من اسمه يتألف من شقين : شق فني ، و شق عقلى ، لأن الفنان يحتاج دوما إلى استخدام مواد مساعدة لتجسيم فنه . وهذا يجعله يجمع بين شخصيتين : شخصية إستاتيقية ، وشخصية عملية . وقد توهمت بعض المذاهب أن الفنان قادر على الاستغناء عن إحدى هاتين الشخصيتين ، وقد يكون قادرا لو أنه كان يبدع العمل لنفسه ، وفي هذه الحالة يكفيه أن يتمثله في ذهنه ، ولكنه يحتاج إلى تجسيمه حتى يطلع الآخرين عليه ، هذا يعنى أن العمل الفني ليس شيئا ميكولوجيا فقط ، إذ أنه يتضمن بعدا اجتماعيا ، هو الذى خلق الأنواع المختلفة من الفنون ، وزادها تركيبا وتعقيدا ، لارضاء الأذواق المتنوعة ، ولو كان الموسيقى يبدع لنفسه لاكتفى بالدفندة ، ولما خطر بباله أن يؤلف منجزات كبيرة تؤدي في حضرة آلاف المستمعين ، ويطبع منها الآن ملايين المسجلات .

هذه الضرورات قد دفعت الفنان إلى الاعتماد على عقله ووعيه ، وإلى تسخير العلم والتكنولوجيا ، لخدمة أغراضه الفنية . وإلى زيادة الدراسة والبحث ، وإلى أن يكون ناقدا فنيا ، وليس مبدعا فنيا فحسب ، حتى يتنبأ بكل ما يتوقع لعمله الفني ، فهو لم يعد يماثل الفنان التلقائى ، الذى قيل أنه ليس بحاجة إلى ما هو أكثر من الإلهام ، فكلما ارتقت الحضارة ازداد الفن تركيبا وابتعادا عن بساطة فن « الوهليين » « الملهمين » ، وازداد اعتماد الفنان على وعيه وقريحته ومعرفته بكل ما يجرى في ميدان فنه . فالاعتماد على الإلهام وحده مهلك ويخمد جذوة الإبداع الفني ، ومن ثم فمن الضروري أن

يتعلم الفنان كيف يخلق هذا الالهام وكيف يخلق التلقائية ، بأن « يقلد نفسه » أى يتأمل ذاته ، لكى يستحضر تجاربه الفنية السابقة ، ويعرف خطواتها ، وبذلك يكون جاهزا للخلق الفنى ، بدلا من أن يقف موقفا سلبيا فى انتظار « الالهام » أو تحت رحمته ، فلا أحد يفوق الفنان فى القدرة على نقد نفسه ، ومعرفة دقائق « الالهام » و « التلقائية » وكيف تستحضر إذا تأخر هبوطها من السماء .

ثم يناقش فاليرى مسألة البناء الفنى ، أو الانشاء الفنى Composition ( وهى كلمة كنا نستعملها فيما مضى ، ولكنها اختفت الآن من مناهج اللغات ) . والبناء أو الانشاء ليس مجرد سرد ، أو ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا ، كان نقول أن الحادث الفلان بدأ فى يوم كذا ، والساعة كذا ، وفى المكان كذا ، فمثل هذه الصيغة تناسب دفاتر الأحوال ، ولكنها لا تنتمى إلى الفن . والبناء أو الانشاء الفنى لا يتبع مخططا بالمعنى المنطقى للكلمة ، أى يُقسَم إلى أبواب وفصول وفقرات ، ومقولات . . . الخ . فمثل هذا التخطيط لا ينتج أكثر من عظام يابسة شبيهة بعظام الهياكل العظمية . ولا تكفى فكرة العمل الفنى ، وحدها ، أو حتى التسلسل المنطقى الذى قد يناسب الدعاوى القانونية ، فالبناء عند فاليرى ، هو ما يحقق وحدة لا تنقسم بين الشكل والمضمون ( أو المادة أو الموضوع ) . ويترك للقارىء اختيار ما يعجبه من هذه المرادفات ، التى قد تناسب فنا ، وتناسب فنا آخر . فكلمة مادة لا تناسب الموسيقى أو الشعر ، ولكنها تناسب النحت والعمارة .

ويوضح فاليرى ما يقصده بالبناء ، فيقول أنه التناظر الصحيح أو التوافق فى الشعر مثلا بين محتوى القصيدة ( لغتها ) وشكلها أو صيغتها . فيجب أن يكون هناك تماثل وتناظر بين نغمة الكلمات وإيقاعها ، ونبراتها ونبضها . . . الخ ، وبين شكلها العام . وأفضل مثل لذلك هو الموشحات والأراجيز . ولا يتجسم العمل الفنى ، ويدرك بناءه إدراكا كاملا ، إلا عندما يقدم حيا نابضا . فلا قيمة لأية قصيدة عندما يكتفى بتدوينها على الورق . ولا اختلاف بين القصيدة العادية والمسرحية الشعرية أو غيرها فى هذا الشأن . فكلاهما يتجدد إذا لم يتلى تلاوة صحيحة . وقد يساعد الالتقاء باقتدار على اضملاء صفة

الشاعرية على مقطوعة نثرية هزيلة . كل هذا يجعل « الموضوع » في الفن مسألة ثانوية ، وربما غير واضحة أو مفهومة . ولعلنا نطلق كلمة « موضوع » على ما يقوم به الفنان عندما يحول التأثيرات التي بلا نسق متظم ، والمهوشات السديكية ، إلى صيغ محدودة الملامح ، وينير العماء ويخلق منه شكلا شفافا مستحبا .

والحق أن تجسيم العمل الفني مسألة حافلة بالصعاب ، وقد تلعب فيه الصدفة دورا كبيرا ، وليس هناك ما يمنع الفنان من الاستعانة بنماذج وأغاط سابقة لتيسير مهمته . فهو عندما يرسم صورة ( بورترية ) مثلا قد يجمع بين ملاحظته الدقيقة لصاحب الصورة ، والنمط المحفوظ في ذاكرته لما شاهده أن تكون عليه هذه الصورة . ولا ينكر فاليري دور وجدانيات الفنان في تشكيل العمل الفني ، وإن صعب تحديدها لأنها مخبئة داخله ، لا يراها أو يدركها أحد ، بما في ذلك الفنان ، الذي قد ينكرها ، أو يتجمل منها ، باسم الموضوعية . ويغالط الفنان أيضا عندما يتوهم عدم المبالاة بالمتلقى ، أو زبائن فنه . فلهم دور مؤثر لاشك فيه ، ومع هذا فلا ينكر فاليري أن هناك نوعين من الفن : نوع « يفصل » بالمقاس لكي يناسب الجماهير . ونوع آخر يخلق جماهير قادرة على تذوقه . وهذا النوع الأخير نفتقده في مصر .

وخلاصة القول أن تجسيم العمل الفني فن في ذاته ، ويروى فاليري قصة نقلها عن الكاتب الفرنسي جونكور صاحب الجائزة المعروفة باسمه ( ١٨٢٢ - ١٨٩٦ ) . الذي روى أن رساما يابانيا كان يزور باريس ، وقدم عرضا لأسلوبه في الرسم أمام نخبة من عشاق الفن . وبعد أن جهز معداته أمسك بأسفنجة ، وبلل اللوحة التي كانت مشدودة على إطار خشبي ، ثم ألقي نقطة من الحبر الهندي على اللوحة المبللة . وبعد أن انتشر الحبر ، لف جرنالا داخل كرة وأشعل نارا لتجفيف اللوحة . وبعد أن جفت بللها ثانية في ركن آخر ثم ألقي نقطة حبر أخرى . . الخ . وقال بعض المشاهدين : أنه دجال ، ولكن بعد أن انتهى من التجفيف والقاء الحبر أمسك باللوحة المشدودة ووضع بفرشاته بعض لمسات بارعة ، فبدت لنا صورة طائر جميل منتفش الريش ، هذا المثل يبين أن الرسام كان يتبع مخططا ، فيه كل الخطوات محسوبة بدقة ، مما

يثبت أن تنفيذ العمل الفني نفسه فن لا يستهان به . وهذا يعني أن كل الفنون قادرة على محاكاة فن الممثل الذى يواجه الجماهير ويعرف كيف يروضها ويستولى على لبها ، بعد أن يكتسب خبرة تساعده على الاستفادة من مواجهة الجماهير فى تنمية مواهبه وحذقه . والوحيد المحروم من هذه المواجهة هو الكاتب الذى يؤلف فى صومعته ويتخيل جمهوره ، وتارة يرفع بخياله من قدر هذا الجمهور ، ويتصوره جمهورا مثاليا يعجب بكل ما يبدعه فنانه الأثير ، وتارة أخرى يزدري هذا الجمهور ويجعله غبيا يحتاج إلى كثرة التكرار والالحاح واللغة المباشرة لكي يفهم ما يقول .

والعمل الفني ثمرة لجهد كبير متواصل ، ومحاولات تفوق الحصر ، يتراجع فيها الفنان مرارا إلى نقطة البدء ثم يستبعد أجزاء كثيرة لا يرضى عنها ، ويختار مرغبا القليل مما يصلح له . وبذلك يضع سدى جهد شهر أو ربما سنوات من التأمل المستقطر من خبرته الطويلة فى الحياة . كل هذا يشعر به المتلقى ، فى ثوان معدودة ! فنحن ننظر نظرة خاطفة إلى أية آية من آيات العمارة ، ولا تستغرق مدة عرض التمثيلية الدرامية الشعرية أكثر من ساعتين ويشاهدها المتفرج العادى دون احساس بالمواضع التى يعثر بها المؤلف ويراه جديرة بتخليد اسمه ، أما من يدعى بالنقاد فانه يرتزق من تصيد الهفوات ، ولا يحقد عليه المؤلف لأنه يعرف أن عمله لا يكسب دائما الجولة الأولى ، فهو يحتاج إلى تكرار ، حتى يقترب المتذوق من التعاطف على الفنان ، ويصبح العمل الفني « أفيونة » أبناء جيله والأجيال القادمة . وشبه فاليرى أثر العمل الفني تشبيها بليغا بكتلة صخرية كبيرة تقع فى ثوان قليلة ، بينما يحتاج رفعها إلى أعلى القمة اعتمادا على الجهد البشرى إلى عناء ومشقة وجلد وحلق وفهم واقدار حتى تستقر فى موضعها الصحيح . وهذه هى رسالة الفنان ، ويألفها من مهمة خارقة ، فكثير من الكتل الصخرية لم يقدر لها أن تصل إلى مستقرها الأخير فى القمة ، وقد تكون الكتلة الصخرية ضخمة ، ينوء عن حملها بشر ، وربما كانت القمة أعلى بكثير مما يتوقع الفنان .

وخلاصة القول أن تأثرنا الأولى بالعمل الفني لا يتكافئ مع قدرتنا على التذوق . ومن ثم فإننا نسيء تقديره ونغبنه أو قد يحدث العكس ، أى أننا



نغالى فى الاعجاب به الى حد انكار نسبته الى الابداع البشرى . أونسبه الى المصادفة ، أو بانه رمية بغير رام ، ويوجه عام أن هذا العمل يشغلنا بعد ذلك وعلا وجداننا وذهننا ويحرك خيالنا ، ويتحول المتذوق الى مبدع دون أن يدري ، ويتجل هذا الابداع أولا فى تقييم العمل الفنى الذى رضى عنه ، والذى ربما أصاب المتذوق « بعدوى » تدفعه الى تجربة الابداع أيضا .

ويرى فاليرى أن هذه العلاقة الغريبة بين الفنان والمتذوق ، والتى تبدأ أحيانا بجهل كل طرف بنوايا الطرف الآخر ، وغاياته وتطلعاته ، وربما تحول هذا الجهل الى عدااء ، يراه ضروريا ، لكى يحدث العمل الفنى أثره المنشود فلولا ذلك ما حدثت التفاعلات الشعورية فى وجدان المتذوق ، ودفعته الى الشغف بالعمل الفنى ، ومحاولة معرفة أصله وفصله . وهذه ميزة للأعمال الفنية بمعناها الصحيح ، فكم شاهدنا أعمالا فنية نكتفى برؤيتها بأعيننا أو بالاستماع إليها بأذاننا . وينتهى هذا الأثر دون أن يترك شيئا فى أعماقنا ، ينعكس على سلوكنا وأفعالنا . وما لم يحدث ذلك لن يزيد العمل الفنى عن أوراق كتاب لو كان أدبا أو قطعة من القماش لو كان لوحة مصورة . . الخ .

ولكن هناك شرطا هاما يضعه فاليرى ، فمن الضروري أن يقدم العمل الفنى تقدما صحيحا وكاملا يتناسب مع المادة الفنية الوسيطة . فلا يكفى فى حالة الموسيقى بتدوينه على أوراق « النوتة الموسيقية » وحتى فى حالة الشعر ، لا قيمة لأى قصيدة تدون فى كتاب ولا تلقى ، ويختار من يلقيها بعناية لشد آذان ووجدان المستمع ، فيشعر بمدلولها ، ويتمثل كيف خطرت فى بال مبدعها ، ويستنكر فاليرى الاساءة الى الشعر عند تدريسه مشوها بمسوخا كمارين للقدرة على الحفظ والاستظهار ، أو الهجاية إذا كان درسا مكتوبا ، وأضيف إليه اختيار الشعر كنماذج لأسئلة النحو ، أو قد يلقي على الطلاب بطريقة منفردة تقضى على معنى الشعر والفن .

أما الطريقة المثلى فإنها تسوقنا الى التغلغل فى قلب الشاعر ، وتدفعنا الى تكرار الاستمتاع بالشعر ، والتفاعل معه ، حتى نشعر أحيانا كأننا نحن الذين نظمناه ، أو قد يبدو لنا فى أحيان أخرى ، شيئا يفوق الخيال البشرى ولا يعقل أن يكون من نظم بشر ، ولعله من فعل الانس والجن . ولا ننكر أننا بعد

تلوق الآيات الخالدة في الفن بمختلف أنواعها ، نزداد ميلا إلى استبطان أنفسنا . فلعلها تحتوي على كنوز مماثلة للكنوز التي نبعث منها هذه الدرر التي قد يكون لها دور مغناطيسي يلم شتات « براءة » مشاعرنا المتناثرة ، أو يجتذب درة قابعة في أعماق أعمق وجداننا ، تنبهنا إلى أن هناك قبسات الهية كامنة فينا ، فيدفعنا هذا إلى اكتشاف طبائعنا الفنية ، وما يناسبنا من أدوات تعبير قادرة على التوفيق بين إيقاع ونبضات الصوت الداخل الذي يرن في أعماقنا ، والأشكال التي ربما كانت تقليدية ، تعيننا على صياغة أحاسيسنا . وقد لا نرضى عن كل هذه الأشكال فنبدع أشكالا جديدة تضاف إليها وتيسر الابداع لمن يبحثون بعدنا .



### نظريات مؤرخي الفن ( فورينجر )<sup>١</sup>

من ألمانيا برزغت فلسفتا التاريخ والفن وبلغت أوجها في القرن التاسع عشر ، وعندما عرفت أكثر الحضارات القديمة واكتشفت مجاهل القارات ، وازدادت معرفتنا بالفن زيادة كبيرة لم تعرفها العصور الغابرة ، وبعد أن ابتعد الفلاسفة عن بحث قضايا الفن ، وآثروا الاهتمام بالعلم والأخلاق ، كما نلاحظ في فلسفات ديكارت واسبنوزا ولاينتر عادوا مرة أخرى لإبتداء من القرن الثامن عشر ، فرأينا حتى كانط الذي لم تكن لديه تجربة تلوق في

(١) Wilhelm Worringer (١٨٨١ - ١٩٦٥) .

فعلمية ، يبحث موضوع الفن ، ومعايير التلوق ، وسار على هديه الفلاسفة الألمان ، وكان لأكثرهم دراية كبيرة بالفن ، كما نلاحظ في حالة هيجل وشوبنهاور ونييتشه ، والقوا مراجع ضخمة في الاستاطيقا وتاريخها بلغت ستة أجزاء عند الفيلسوف الألماني فيشر . وحدث اهتمام مماثل عند المؤرخين ، ابتداء من مؤرخ الفن الشهير فنكلمان في القرن الثامن عشر الذي أولع بالتراث الأغريقي ووضع مرجعا هاما ما زال يستحق القراءة ، وبلغ الاهتمام بتاريخ الفن ذروته عند مؤرخ الحضارة الشهير ياكوب بوركارت الذي اهتم على الأخص بتاريخ عصر النهضة ، وفنه . وحظيت الموسيقى باهتمام الجميع ، ووضع الفلاسفة جملة نظريات في استاطيقيتها . ولبن نستطيع استيفاء الكلام عن كل هذه الفلسفات ، ومن ثم سنكتفي بنظريتي اثنين من المفكرين الذين كرسوا حياتهم لفهم الفن وتاريخه . وكان لهم أثر على الاتجاهات الفنية الحديثة حتى خارج ألمانيا . هذان المفكران هما فوريينجر ، وفولفلين الذي ستحدث عنه في الفصل التالي .

وفوريينجر ( فيلهلم ) اعترض على التعميم والاعتقاد بأن المبدأ الأساسي للفن هو التعبير وحده ، أو القدرة على التغلغل أو التقمص الوجداني في أعماق العمل الفني . فقال أن التغلغل الوجداني يصدق عن التجربة الاستاطيقية في حالة تأمل الأشياء أو الأعمال الفنية ذات التكوين العضوي أو الحيوي . ويقابله الميل للتجريد الذي ينبثق عنه في الأجسام غير العضوية أو في التكوينات ذات المظهر الهندسي .

وفي الحالة الأولى ( التقمص الوجداني ) تعنى المتعة الاستاطيقية أن استمتع بذاق من خلال موضوع حسي يختلف عن نفسي ، فأنغلغل بوجداني داخله وأصفه بالجمال ، وما أقمصه موضوع من الحياة ، أشعر بطاقته الحيوية ، ويتفاعلاته ، وتردده بين الصراع والانجاز . وقد كان هذا المعنى هو ما جال بخاطر الفيلسوف الألماني ليس Lipps مخترع كلمة *einbildung* التي ترجمناها « التقمص الوجداني » . لقد ذكر أن تجربة الإدراك الحسي تتحول إلى استمتاع استاطيقي عندما أكون قادرا على التقمص الوجداني للموضوع المحسوس ، وبذلك أصفه بالجمال ، أي عندما أستطيع أن أحيي من خلاله .

ويوصف الموضوع بالقيح عندما أعجز عن تقمصه وجدانيا . ولكن ما غاب عن « ليس » هو أن هذا الافتراض لا يصح عن كل فنون التاريخ ، فكثير من المبدعات الفنية في عصور كثيرة لن نستطيع أن نتقمصها وجدانيا ، ومع هذا فلا يصح انكار صفة العمل الفني عنها . ومن ثم فلعل المؤرخ الألماني « ريبيل » Riegl كان أقرب إلى الصواب عندما نسب الخلق الفني إلى القدرة على « موضعة » إرادة الخلق الفني . وبذلك نفى الرأي الذي مباد طويلا منذ عهد أرسطو على اعتبار القدرة على المحاكاة أساسا للفن ، فهذه القدرة تقع خارج نطاق الاستطيقا ، وقد أخطأ دعاية حركة الطبعانية (naturalism) وقد فضلت هذه الكلمة على المذهب الطبيعي أو الطبيعية ، لأنها المذهب الذي يغالى في تقدير دور التأثير بالطبيعة في كل الجوانب كالفن والعلم . . . إلخ ) عندما اعتقدوا أن المحاكاة أساس كل فن ، ولكن المهارة اليدوية لا تعنى الاستطيقا . وقد كانت هذه القدرة منفصلة من قديم الأزل عن الدافع الفني بمعناه الصحيح ، ونلاحظ هذا الانفصال في فن مصر القديمة . فحقا هناك بعض نماذج اتبعت فكرة المحاكاة كتمثال الكاتب الجالس القرفصاء . ولكن الفن بمعناه الأسمى ، أى « فن البلاط » قد ابتعد عن كل محاولات الواقعية . هذا يعنى أن الفن بمعناه الحق يشبع حاجات نفسية أعمق من المحاكاة الآلية المزعومة ، أو الاستمتاع بنسخ نماذج طبيعية . والأصح هو ما قاله المفكر شمارزو Schmarzow « الفن يمثل جدلا أو حوارا مع الطبيعة » فلا عجب إذا اتسمت الأعمال الفنية العظيمة في أغلب عصور التاريخ ، بابتعادها عن الطبيعة ، أو مسخها لها ، ونصادف هذا حتى في الأعمال التى نظرت لها ، ونشعر في حضرتها بقدرتنا على التغفلل الوجداني في أعماقها ، أى نستمتع بأنفسنا من خلالها .

ولكن هذا المبدأ لا ينطبق في حالات كثيرة . خذ مثلا « الهرم » أو أعمال الفسيفساء في الفن البيزنطى . هل نستطيع القول بأننا قادرون على تقمصها وجدانيا . ولعل العكس هو الصحيح . فنحن نشعر حيالها بشعور ينافى التقمص الوجداني ، أى الشعور بالتجريد ، وهو المحور الثانى الذى تركز عليه الابداع الفني خلال التاريخ في رأى فورينجر . وقد لاحظ أمثلة له حتى في

الفن البدائي ، وكذلك في فن أعل الأمم حضارة . بينما تراجع الميل للتجريد عند الاغريق ، لأن فهم يمثل فكرة التقمص الوجداني ، على خير وجه .

فما هو الدافع إلى التجريد ؟ . يرى فوريانجر أن الاجابة كامنة في مشاعر الأمم المبدعة للفن . فعندما تكون الصلة بين الانسان وظواهر العالم الخارجى ، صلة شعور بوحدة الوجود وصلة تعاطف ، يكون أميل إلى إبداع فن من نوع « التقمص الوجداني » أما الدافع إلى التجريد فيظهر في حالات الشعور بعدم الرضا عن العالم الخارجى ، وفي حالات الخوف من هذا العالم ، ومن المكان والفضاء ، التى تولد شعورا بالضيق في هذا العالم . ومن المؤثرات الأخرى الشعور بتقلب العالم ، وعدم ثبات أى شىء فيه . وقد دفع هذا الشعور الفنانين إلى انتزاع كل مظهر عابر دال على التفرد من الأشياء . وأضافوا عليها مظهرا أبديا عندما ابتكروا أشكالاً مجردة ، تشعرهم بالسكينة والطمأنينة في عالم متقلب غدار ، وانتزعوا هذه الأشكال من سياقها الأصل والطبيعى الخاضع للتغير ، واستبعدوا منها كل آثار الارتباط بالحياة لتحقيق ثبات القيم الكامنة فيها . وهكذا ظهرت الأشكال الهندسية المعتمدة في تكوينها على القوانين العليا للتناسق والإيقاع والكمال .

وقد أخطأ بعض المفكرين عندما تصوروا هذه الحالة وقفا على الشعوب البدائية . وألفوا قانونا يقول إنه كلما ضعفت ثقة أى عنصر من عناصر البشرية في مظاهر العالم الخارجى ، ازدادت دينامية البحث عن نماذج للجمال المجرد ، ولا يعنى هذا أن البدائي كان أكثر إلحاحا في البحث عن الانتظام في الطبيعة ، أو أنه يشعر بهذا الانتظام أكثر من غيره ، ولكن السبب الأصل هو أنه شعر بضيق روحى وسط مظاهر العالم الخارجى ، وأحس بغموضها ونزواتيها وغدرها . وقد دفعته هذه الحالة النفسية إلى إضفاء صورة الانتظام والضرورة على الأشياء . وبذلك خلق المعاني المجردة .

ومن الغريب أن يعود هذا الشعور إلى الانسان بعد أن ارتقى وزادت سيطرته الروحية على الأشياء ، بعد آلاف السنين من التطور ، فهو قد لجأ أيضا للمجردات ، يهتم بها من عالم المتغيرات الذى يزعجه ويعجز عن إخضاعه لقوانينه . وهكذا انتشرت في العالم المتحضر النظرات القائلة بأن الأشكال

المهندسية هي أسمى أشكال الفن . حتى قال شاعر ألماني رومانيكي شهير (نوفاليس) إن حياة الألهة تتبع الرياضيات ، وكذلك الدين رياضة بحتة .

هذه هي قصة انقسام الفن إلى نوعين ، أحدهما يدعونا إلى التعمص الوجداني للطبيعة وخلق أعمال فيها نفس حيوية الطبيعة . ونوع آخر ابتعد عن حيوية الأشياء ، وأثر بناء فنه من خطوط بسيطة تؤلف انتظاما هندسيا ، وتشعر مبتكرها بأكبر قدر من السعادة والمتعة عندما تنزعجه ظواهر الحياة باضطرابها وغموضها ، هذا النوع الأخير اختفت فيه كل معالم الاتصال بالحياة والاعتماد عليها .

فالبداية عندما أنشأ فنه حاول انتقاء نماذج لموضوعات فنه بعد تنقيتها من كل شوائب الحياة التي تسبب التششت والاضطراب ، نماذج تشعره بوحدة الموضوع الفني ، وبذلك خلق موضوعا حسيا في مظهره ، بعد أن استبعد منه كل ما يصعب التعبير عن فرديته ، وهكذا ظهر الفن اللاتشخيصي الذي يحول الشيء المجسم إلى شيء مسطح ، واستبعد المكان والفضاء ، باعتبارهما عائقين ، يحولان دون رؤيتنا للأشياء في فرديتها ووحدايتها

وإذا استعرضنا تاريخ الفن سنرى أن هناك عصورا كانت تنشد الفن بمعناه الأول ، أي كابداع لعمل نستطيع أن نتقمصه وجدانيا ، ويشعرنا بنبضات الحياة والواقع الذي نعيش فيه . وقد درج المفكرون على تسمية هذه النزعة بالواقعية التي يراها فوريينجر أنسب للأدب ، ولذا يفضل عليها « الطبيعية » التي يراها سمة من سمات فن الإغريق والرومان ، وكذلك فن عصر النهضة . ويتميز هذا الفن بالاقتراب من كل فن تميز بحيويته وبالتصاقه بالحياة ، لا لأن الفنان يسعى لتصوير الموضوعات ونقلها كما هي في الحياة في تجسيما وألوانها . . إلخ ، ولا لأنه يحاول الإيهام بأنه يقدم موضوعا حيا ، ولكن لأن شعوره بجمال الشكل الحيوي الأقرب للحياة قد استولى على لبه ودفعه إلى اشباع هذا الشعور ، ومن ثم اختار الخطوط والأشكال التي تصادفه في الأجسام والأشياء الحية ، وبلغ هذا الاتهام ذروته في عصر النهضة الذي عرف بأمانته في نقل الطبيعة ، فالفن عنده ينشد الحقيقة والواقع . هكذا لم يعد تذوق الفن يحتاج إلى المشاعر الاستطاقية وحدها ، المتحررة من الواقع

والمنفعة ، كما اعتقد الفلاسفة ، وفي مقدمتهم كانط ، لأن مضمونه الأدبي في طابعه ، يتناول موضوعات متعلقة بالواقع ، أى بالطبيعة خارج الانسان ، وبالشاعر والغواطف الإنسانية داخله . وقد ظن أنصار هذا النوع من الفن أنه هو وحده الجدير باسم الفن ، وراوا الأنواع المقابلة له ، أى التى لا تنقل الواقع والطبيعة ، كما هى ، بعيدة عن الفن ، أو تمثل تدهوره واضمحلاله . ولكن البحث أثبت أن الفن الأصيل الذى عرفه الإنسان قد اتجه اتجاها مقابلا ، فالدافع الفنى ، لم يهدف إلى نقل الواقع أو محاكاته ، أو تكراره ، ولكنه اتجه إلى التمرّد على ظواهر العالم الخارجية بتقلباتها واضطرابها ، ومن ثم فإنه ابتدع أشياء أو مواقف أو نماذج يرتاح لها من معاناته من وطأة المدركات الحسية المرتبطة بالواقع والطبيعة . وكان أول ما ارتاحت إليه النفس هو المجردات الهندسية ، المتحررة من كل روابط خارجية بالعالم ، فهي لا تتبع من عقل الفنان الخاضع خضوعا كاملا لأحاسيسه المثلة للعالم الخارجى ، ولكنها تتبع من أبعاد غائرة في النفس الانسانية . وكما قال فوريينجر ان المشاهد لا يشعر بالارتياح والسكينة إلا إذا شعر أنه في حضرة المطلق . وعلى هذا يعد خلق المجردات الهندسية نوعا من إعادة الخلق الخالصة التى تبدأ من حالة ما قبل الإدراك الحسى للعالم الخارجى ، فلا خلق فى من المواد الجاهزة التى يراها ويسمعها الفنان ، فلا بد من أن يتجاوزها ، إلى عالم المجردات السابقة لها . ويحقق الفنان هذه الغاية باستبعاد تمثلاته للعالم الخارجى ، واستبعاده أهم عنصريين تعتمد عليه هذه التمثلات ، أى المكان والزمان . ويعتمد أيضا على التخلّى عن علاقاته بالأشياء ، وبذلك يشعر بأصله الأبدى ، وبأنه في حضرة معانٍ أبدية أستبعد منها ماثات المظاهر الحسية ، التى قد تفسد نقاءها الأصيل . ولا عجب إذا بدت الأعمال الفنية بعد تجريدها على هذا الوجه غير مفهومة ، أو مقبولة من الحس ، لأنها لا تتكلم لغته ، ولا تخضع لضروراته ، فهي لا تهتم بالأبعاد الثلاثة التى اعتدنا أن نرى فيها المكان ، ولا بكل مظاهره الحسية .

ويقول فوريينجر أن « المكان » هو العدو الأساسى لكل من يبحث عن التجريد ، ومن هنا كان أول شىء يكبته الفنان .

وهكذا اهتدى الفن التجريدى ، حتى فى صورته عند البدائيين إلى أشكال فنية جديدة ، أنتزع منها كل شوائب المذركات الحسية ، ولم يبق من الأجسام الأصلية سوى تجريد لها ، يستطيع الخيال أن يكمله ، ويراه شيئا مكتملا فى ذاته .

وكان هذا ما فعله قدماء المصريين ، وغيرهم من الشعوب العريقة . فهم لم يكثرثوا بالتمثيلات المادية ، أو بالأبعاد المختلفة للمكان ، واكتفوا بالمسطحات . ولم يعنوا بمحاكاة تعرجات الخطوط ، وفضلوا عليها الخطوط المستقيمة أو المنحنيات الدائرية إذا عجزت هذه الخطوط المستقيمة عن تحقيق غايتها ، أو التناسب المنشود . وعلى هذا لم يعد جمال الأشكال الفنية عند المصريين القدماء مسألة مرتبطة بالواقع الحى ، أو بالتمثيلات الطبيعية ، ولكنه أصبح مرتبطا بتناسب الأجزاء ، وخضوعها لمحور واحد . ويعد الفن المصرى القديم مثالا فذا لتحقيق الفن التجريدى فى أسمى حالاته . ولم تستطع الشعوب القديمة الأخرى تحقيق مثل هذه الغاية السامية ، ولذا بدا فيها خليطا من الفن التجريدى والفن الخاضع لمؤثرات طبيعية .

وقد ظن بعض مؤرخى الفن ، عندما قارنوا فن مصر القديمة بالفن الأغريقى مثلا ، أن الفنان المصرى القديم كان متخلفا ، أو كان عاجزا عن الإدراك الحسى السليم الذى يساعده على تمثيل الواقع بأمانته ، ونسوا أن ما ابتغاه هذا الفنان كان شيئا أبعد ، وهو ارغام التماذج الطبيعية على الخضوع لتصوراته الهندسية المجردة ، وعلى اتباع خطوط مستقيمة لا وجود لها فى الواقع المحسوس . فقد كان تصوره للأبدية ، وللخلود يحتم عليه أن يجرد الأشياء من كل ما نسميه حيوية . *de organisation*

قصارى القول أن ما اعتقده أرسطو ، وصاد طويلا عن اعتماد الفن على محاكاة أو تمثيل العالم والأجسام الخارجية لا يمثل إلا غاية اليونانيين ، وغاية بعض العصور التى سارت على منوالهم كعصر النهضة ، والقرن الثامن عشر ( الكلاسيكية الجديدة ) . ولكن الاستقراء يبين أن الفن الغالب قد نزع إلى التجريد كوسيلة للراحة ، وسط اضطراب العالم ، وصوره ، والفنان عندما يعبر من أعماقه عن مثل هذه المعانى يشعر بالتحرر من كل أوصاب الحياة



الواقعية ، وصورها ومظاهرها . وإذا أضطر إلى الاستعانة بأشكال من عالم المحيط به ، فإنه يضطر إلى تحويلها وتحويلها حتى يتخلق منها عناصر ينظمها تنظيما جديدا يناسب تصورات المجردة .

ولربما اختلفت الشعوب في إظهارها الفني المعتمد على التجريد ، أو الفن المعتمد على التقمص الوجداني ، *Einfuehlung* ، كما اختلفت العصور أيضا الاختلاف نفسه . والمعيار الذي وضعه فوريانجر لتحديد ذلك هو ما ذكرناه في البداية ، فالشعوب التي تشعر باطمئنان إلى الواقع وليس لديها أى تطلعات خارجية ، أميل إلى النوع المعتمد على التقمص الوجداني ، والشعور بالتعاطف على العالم والمحسوسات . فهي تتعلق بالوجود تعلقا شبيها بالدين ، ولا ترى داعيا للتسامي عليه ، فهي تعشق الدنيا وكل ما هو دنيوى ، وتثق في أحاسيسها ، وما يرتبط بها من أحكام عقلانية . وهذا يفسر الفن الإغريق بمظاهره الواقعية العقلانية . ولطالما ظهر له مقلدون باسم الكلاسيكية التي نفرت من كل المجردات واللامعقولات .

وعند الشرقيين ، على عكس ذلك : الحس خداع ، وكل وحى وتعقل خاضع للحس خداع أيضا ، والمخرج الوحيد هو التحرر من كل خداع والتسامي إلى عالم فنى مجرد من كل خداع . هذه هى غاية الدين والفن على السواء . ويتردد تاريخ الفن بين هاتين الغايتين . فكم أعقب العصور الكلاسيكية عصور تمردية ، انتهت بالهروب من الواقع ، بينما رأت هذه العصور نفسها أن الهرب من هذا الواقع دليل الأمانة ، وبغض الخداع . وعندما كانت تعجز عن إبداع فن مجرد ، فإنها كانت تعبر عن هذه المشاعر باعجابها بالفنون القديمة ، وبخاصة الفن المصرى القديم . وكما قال فوريانجر : « أن أى إنسان شاهد عظمة الفن الأثرى المصرى الذى يتجاوز كل قدراتنا على الفهم ، أو شعر ولو بنزير من دوافعه النفسية ، سيمر روائع الآثار الكلاسيكية » ( اليونانية الرومانية ) كأنها إبداع صبيان ، ساذج ، لم يمر بتجربة الارتياح ، ( الذى يزهدها فى كل المظاهر الخارجية الطبيعية ) وهكذا استبدوله كلمة « جميل » تافهة ، ولا قيمة لها ، ولن يكون موقف من ألم بالفلسفة الأرسطية المدرسية وحاول أن يقابلها بحكمة الشرق ، أسعد حظا .

فهو سيكتشف أن الفن الأوربي الحديث ( الذى ارتكن على الدعاية الإغريقية ) قد ارتفع فوق قدر ضئيل جدا من الخيال والقدرة الإبداعية والإحساس الفنى .

على أن التجريد والتسامى على الواقع لا يستمر طويلا ، فسرعان ما يخلق حالة من التعاطف على العالم ، الكامن داخل كل انسان ، ولكن التعاطف في صورته السامية هذه ليس تعاطفا ساذجا ، ولكنه تعاطف يستند إلى زيادة ثقة الانسان بنفسه وبخياله وبقدرته على إعادة تشكيل الواقع . هذا يعنى أن كل فن تعاطفى ( أى يعتمد على التقمص الوجداني ) ، لا يخلو من عنصر تجريد . وكل فن تجريدى لا يخلو من عنصر تعاطفى كامن ، يظهر للوجود عندما ينجح الفنان في التعبير عن غايته .



### فولفلين والحتمية الفنية

أغلب الظن أننا ما زلنا لا نعرف من هو فولفلين ( Woelfflin ) ( ١٨٣١ - ١٩٠٨ ) ولذا سأتكلم عنه ببعض الافاضة التى قد تفيد دارسى تاريخ الفنون التشكيلية ، ولا سيما في عصرى النهضة والباروك . كان أبوه من علماء فقه اللغة أو الفيلولوجيا . درس في ميونخ ، وتأثر بياكوب بوركارث المؤرخ السويسرى ، وخلفه في شغل كرسي أستاذية تاريخ الفن في جامعة بال ، ثم انتقل إلى برلين ، وانضم إلى الأكاديمية البروسية ١٩١١ ، ثم عمل أستاذا في جامعتى ميونيخ وزورخ على التعاقب .

• اللوحات المستشهد بها متضمنة في ملحق الصور في آخر الكتاب .

ويرتبط إسم فولفلين بقضية هامة وهى دور الفرد فى تطوير أساليب الفن . وتتفرع هذه القضية من قضية هامة فى فلسفة التاريخ وهى دور الفرد و « البطل » فى صنع الأحداث والطفرات التاريخية . وقد استقطبت هذه الفكرة أعلام التاريخ ، فانهاز بعضهم إلى تمجيد البطل والبطولة ، كما رأينا عند كارلايل ، وانهاز بعض آخر إلى الاعتقاد بأن الشعوب هى البطلة الحقيقية . وتولستوى من أفضل من مثلوا هذا رأى الأخير .

وإذا عدنا إلى فلسفة تاريخ الفن سنرى فولفلين من أنصار النظرة الأخيرة التى عبر عنها فى عبارته الشهيرة « تاريخ الفن بلا أسماء » واستهانته بدور الفردية الفنية وأثرها فى تسيير أحداث التاريخ . إذ ينسب كل تحول فى النظر والأساليب إلى روح العصر Zeitgeist « فلا شيء ممكن التحقيق فى كل وقت وعصر » ، ومن ثم لن يستطيع أى فنان تجاهل أوضاع العصر وحدوده . فهى تتحكم فى رؤيته الفنية ، وتحدد له مفردات لغته الفنية وأجروميته . فهو يستطيع اثراء الأشكال الفنية ، ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل المشكلات التى تطرحها . ويرى فولفلين أن وسائل الرؤى الفنية وأساليب التمثيل الفنية لها تاريخ خاص يتجاوز الأذواق القومية والفردية . ومن الخطأ الاعتقاد بأن الاتجاهات والغايات الذاتية دائمة التغير ، وأن لكل فنان ذخيرة من الوسائل والأساليب التى يستعين بها وفقا لمشيئته .

فكل فنان يتزود من بداية طريقه برؤى فنية تفرض عليه وبأسلوب يتحكم فى طريقة تعبيره الفنى بحيث يرى الأشياء من خلال صيغ وأشكال لا فضل له فى ابتكارها ، بل ويرغم على الرسم باتباع خطوط محددة ، وعلى اختيار الألوان والمتوافقات اللونية تبعاً لضرورات العصر . وبعبارة أخرى أنكر فولفلين دور الإرادة والاختيار فى التعبير والابداع ، أوحى فى اختيار الفنان مضمونه الفنى . وهكذا تكون هناك قوانين منظمة للفن ، فى جميع خطواته ، بغض النظر عن المؤثرات الخارجية كأحداث المجتمع ، والبيئة ، والتكوين النفسى للفنان .

فالفنون التشكيلية فى أى عصر تكشف عن خصائص متمثلة ، يستطيع الكشف عنها فى « العمارة » و « النحت » والتصوير . وهذا الأطراد نابع من

ضرورة داخلية كامنة في روح العصر ، أى لا يمكن التغلب أو التمرد عليها .  
ومن حسن الحظ أن روح العصر لا تثبت على حال ، فهي تتغير وتتبدل وفقا  
لقوانينها الطبيعية ، بغير تدخل من البيئة أو الفنان على السواء .

وقد انتقد مذهب فولفبين وما فيه من جبرية صارمة ، واضطر إلى  
تصحيحه ، في بعض مواضع ، فاعترف بدور الفنان وإيجابيته ، ولكنه لم  
يتراجع عن فكرته الأساسية عن الضرورات الموضوعية الكامنة في كل عصر ،  
التي تتحكم في العمل الفني ، ويضطر الفنان إلى اتباعها ، لأنه لا يتمتع بحرية  
تزيد عن حرية الاختيار بين إمكانات في نطاق ما تفرضه عليه روح العصر .  
والفنان حر في اختيار ما يصادف من تقنية وقوالب وأساليب وموضوعات ،  
وإذا تروهم أن هذه المقومات من صنعه كان غطثا تماما مثلما يخضع الصانع  
للحرفية المهنية وأدواتها ويضطر إلى استعمالها إلى أن تبطل ويتكرر العصر  
( لا الأفراد ) أدوات جديدة محل عملها . ويتمخض مذهب فولفبين عن نتيجة  
عجيبة هي الفصل بين عالم الفن والحياة المحيطة به ، وكأن التفاعل بينه وبين  
سياقه الاجتماعي وهم ، وبذلك يكون الفنانون من أهل الأبراج العاجية ،  
ولا يلزم أن يتلقوا أو يتعلموا ليعرفوا خصائص أسلوب عصرهم ، لأنه  
سيكتشف من خلال أعمالهم حتى إذا لم يعرفوا ذلك . وهكذا فسر فولفبين قضايا  
عويصة في تاريخ الفن التشكيلي مثل اتجاه الأخوين فان أيك في هولانده في  
القرن الخامس عشر إلى الطبيعية الحديثة كأمم محتوم وليس اختيارا فرديا ،  
وكذلك اتباع ليوناردو دافنشي للكلاسيكية ، وبغض ميكلانجلو لمثل ذروة  
النهضة ورفض كارافنجنو لمحسنات مذهب الأهوائية ( وهذه ترجى لكلمة  
mannerism ) . فهو يرى أن القول بحرية الفنان الكاملة في إبداع عمله ،  
بغير خضوع لروح العصر ومستلزماته ، أو القول بأن الفنان لا يواجه معايير  
محددة للحقيقة والنوق وأساليب أو موضوعات وأشكال تنظم له مادته الفنية  
يتعارض مع كل بحث في تاريخ الفن وأساليبه ، لأن كلمة « أسلوب » نفسها  
توحى بالتفاعل بين إرادة الفنان ومواهبه ، وبين الغايات التي يلمها العصر ،  
ومن يشاهد الأعمال الفنية دون أن يعرف أصحابها سيكتشف على التوأساليب

(١) هذه هي ترجى لكلمة naturalism .

ابداعها والعصور التي تنتمي إليها ، ومن ثم ففى وسعه أن يكتب تاريخا للأساليب والقيم والمعايير الفنية حتى إذا لم يعرف أسماء هؤلاء الفنانين .

وشبهه بهذا الاتجاه الاتجاه الآخر الذى بدأ بهيجل وتصور تاريخ الفن ، تعاقب أساليب وأساليب مضادة ، على نحو شبيه بالحوار بين السؤال والجواب ، الذى قد ينتهى بمحاولة لإزالة التعارض بين القضية ، ونقيضها ثم يظهر أسلوب جديد يتعرض أيضا لما يناقضه وهكذا دواليك ، أى أن تاريخ الفن على شكل موجات فيها صعود وهبوط ولها إيقاع ينظم ذبذبة الاهتزازات بين مختلف الأساليب ، وبذلك يكون التاريخ نوعا من الموسيقى ، أو عملا فنيا يلعب فيه التباين دورا أساسيا . لن نستطرد فى هذه القضية الكبيرة ونعود إلى كتاب فولفيلن الرئيسى « مبادئ تاريخ الفن »<sup>(١)</sup> الذى أنشأه تبعا للمسلمات الأنفة الذكر عن حتمية الأساليب الفنية .

وفيه يرى فولفيلن أن الفنانين لا يعنون بكل تأكيد بالمسائل التاريخية الخاصة بالأسلوب . وكل ما يعنيه هل وفقوا فى عملهم أم لا ، وهل هو قريب من ذوق المتلقى ، ويذكره بشئ ما صادفه فى حياته ، أم أنه يبدو غريبا ، بعيدا عن تصوره ؟ والواقع أن مؤرخى الفن لم ينجحوا فى حث الفنانين إلى الالتفات إلى جدية رسالتهم ، ومن ثم اعتقد الفنانون أن هؤلاء العلماء أو المؤرخين قد ركزوا اهتمامهم على مسائل غير فنية عندما حاولوا فهم الفن كتعبير فحسب . فنحن قد نعرف مزاج الفنان ، لكننا لن نفلح فى ادراك كيف ظهر عمله الفنى إلى حيز الوجود . ورأى فولفيلن أن كل هذه الاعتراضات لا تنفى دور مؤرخ الفن وعنايته بتعدد الأشكال التى يظهر فيها الفن ، ويحثه عن المؤثرات الكامنة وراء العمل الفنى ، واختار لها ما تشاء من أسماء مثل « روح العصر » Zeitgeist أو الاتجاه السائد ، أو الطابع العرقى ، فهى تتحكم فى أسلوب الأفراد والعصور والشعوب ، وأهم من ذلك إمكانات الرؤيا الفنية التى تيسر للفنان وتحكم فى اختياره للخطوط والأشكال والألوان . فالفنان غير قادر على اختيار كل شئ فى كل وقت . والرؤيا الفنية

(١) Grundbegriffe Kunstgeschichte (١٩٢٢)

لها تاريخها ، والفرقة بين أسلوب الرؤيا الفنية في مختلف العصور مسألة تاريخية تتركز عليها مهمة تاريخ الفن .

ولنضرب مثلا لتوضيح ذلك . فهناك فنانان رغم تعاصرهما ، الا أن بينهما اختلافا واسعا في الاتجاه والمزاج . انهما الفنان الإيطالى ( في عصر الباروك ) برنينى والمصور الهولاندى تيربورش . فالاختلاف كبير جدا بين الشخصيات المصورة عند برنينى الهائجة المضطربة ، و « شخصيات » تيربورش الوديعه الناعمة ، ومع هذا فإننا إذا وضعنا لوحات الفنانين جنبا إلى جنب وقارنا الملامح العامة لتقنيتهما سنرى أن بينهما قرابة كبيرة . فهما تعتمدان على بطش اللون أكثر من اعتمادها على الخطوط ، أى أنهما من أتباع ما سماه فولفيلين « باللونيات » وليس من أتباع الخطيات<sup>(٧)</sup> . وهذه سمة القرن السابع عشر التى يتميز بها على القرن السادس عشر . فقد حكم على الفنان برنينى أن يعبر باللونيات وحدها ، ولم يكن قادرا على الاعتماد على « خطيات » القرن السادس عشر . فثمة اختلاف بين الموضوعات المعتمدة على الحركة في عصر الباروك ، وكانت « اللونيات » أسلم وسيلة للتعبير عنها ، والموضوعات الساكنة في عصر النهضة وقد ناسبتهما « الخطيات » فالقرنان يتحدثان لغتين فنييتين مختلفتين .

والقرن السادس عشر كان قرن الخط أو الخطيات فلا عجب إذا عنى كل من الايطالى رافاييل والايطالى أيضا جورجونى بالتعبير عن الجمال « بهله الخطيات » . والأمر بالمثل في هذا القرن نفسه في شمال أوروبا . فنحن إذا قارنا مصورا من الجنوب ( ايطاليا ) كميكلانجلو ومصورا من ألمانيا ( الشمال ) كهولباين الصغير ( هانس ) سنراهما يتشابهان في استخدامهما للخطوط في التعبير . هذا يعنى أن الاشتراك في النظرة « الخطية » من سمات العصر بغض النظر عن الاختلافات القومية بين الشمال والجنوب .

وسمة أخرى من سمات القرن السادس عشر هى اتباع الأشكال المغلقة ( التقنوية )<sup>(٨)</sup> التى لم تكن مزاجا فرديا ، ولكنها كانت تمثل اتجاه عصر بأكمله

(٧) بالانجليزية خطيات Linear ولونيات Painterly .

(٨) tectonic وتعنى الأشكال المغلقة ، أى للكلمة الحدود بعكس الـ Atectonic « المفتحة »

في الشمال والجنوب على السواء . ومع هذا فإن « تقنوية » الكلاسيكية الإيطالية في القرن السادس عشر بعيدة الاختلاف عن تقنوية الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر . هذا يعني ان استخدام كلمات عامة مثل تعبير أو محاكاة ، كما اعتاد الفنانون وبعض مؤرخي الفن لن يوضح اختلاف عصر من الآخر . ومن ثم وجب البحث عن سمات أخرى لتحديد هذه الاختلافات ، ومن بينها سمة « الشكل المغلق » الذي تبدو فيه اللوحة المصورة لها وحدة عضوية كاملة تجعلها مكتفية بذاتها وفي غير حاجة إلى مزيد . ولن يعرف الموسيقى كانت مؤلفات العصر الكلاسيكي من هذا النوع ، كما يتبين من أعمال هايدن وموتسارت ، بخلاف المؤلفات الرومانتيكية التي تتصف بأنها ذات « شكل مفتوح » ترى أن الشكل المغلق دليل على الجمود ، ومن ثم فإنها ابتعدت عن « السيمتري » وتحديد الأشكال بخطوط قاطعة واهتمت أكثر من ذلك بكل ما يفصح عن الحيوية والاستمرار اللامتناهي ، وسنعود إلى هذه الخاصة بأسهاب أكثر .

واختلاف آخر لاحظته فولفلين وهو اتجاه القرن السادس عشر ( الكلاسيكي ) إلى وضع مكونات اللوحة متجاورة وكأنها تنتمي إلى مسطح واحد بعكس القرن السابع عشر الذي عني بإظهار المكونات متعاقبة وكأنها تتحرك من بعيد إلى قريب ، وبذلك وفق في إظهار العمق ، فأوحى بالحركة ، وأضاف بعداً آخر تفتقر إليه لوحات القرن السادس عشر . واتجه التطور من أسلوب القرن السادس عشر ( الكلاسيكي ) إلى أسلوب القرن السابع عشر ( الباروك ) إلى الابتعاد عن « الكثرة » multiplicity إلى العناية بابرار « الوحدة » ومن دلائل ذلك أن مكونات اللوحة الكلاسيكية تبدو كأنها مستقلة رغم محاولة الفنان الجمع بينها في « وحدة » جامعة . وعلى عكس ذلك فإننا في فن الباروك نرى وحدة الكل تتحكم في أجزاء اللوحة . بحيث يتعذر فصل أي جزء منها ، لأنه سيبدو شذره بلا معنى ، وبجيء بعد ذلك خامس المبادئ التي اكتشفها فولفلين عند مقارنته لفن القرن السادس عشر ( الكلاسيكي ) والقرن السابع عشر ( الباروك ) ، وهو وضوح الفكرة أو الموضوع في لوحات العصر الكلاسيكي . وهذه ظاهرة متفق عليها عند مؤرخي الفن والأدب والفلسفة ،

بخلاف الباروك الذى استغنى عن هذا الوضوح باختياريه ، لا عجزا عن تحقيقه ، وإنما للتعبير عن الروحانيات اللامتناهية والابتعاد عن وضوح الحدود التى توحي بمادية الموضوع أو جموده ، ومن ثم لم يبعد النور واللون وسيلتين لتحديد الشكل ، ولكن أصبح لهما دور خاص بهما .

ولا جدال أن هذه المبادئ لن تدرك ادراكا صحيحا ، كما أراد فولفلين إلا إذا عرفت كاملة بكل تفاصيلها التى تدل على غزارة معرفة فولفلين للعصرين اللذين خصهما بدراسته لأنه أراد أن يؤكد أنه لم يهتد إلى هذه المبادئ بطريقة « قبالية » ، كما هى العادة عند « المثاليين » من المان وغيرهم ، ومن ثم دعم هذه الدراسة بمستنسخات مؤيدة لوجهة نظره تدحض كل الاعتراضات التى وجهت إليه . ولن أتناول كل هذه المبادئ ، ولكننى سأذكر أمثلة من بعض هذه المبادئ تساعدنى على توضيح فكرة الحتمية الفنية عند فولفلين .

وأول مظاهر الشكل المغلق فى القرن السادس عشر هو « السيمترية » التى تتبين من محاولة خلق توازن بين نصفى اللوحة أفقيا ورأسيا . وتعمد القرن السابع عشر الاخلال بهذا التوازن ، ومن هنا بدا النصفان غير متماثلين . وحرص القرن السادس عشر على السيمترية حتى عند تصوير الموضوعات المتحركة فبدت أحيانا بعيدة عن الحياة والحيوية ، عند صغار المصورين ، إلا أن عظماء الفنانين الكلاسيكيين قد تجنبوا عيوب السيمترية فكانوا ينظمون الأشخاص فى شكل سيمترى ، وينوعون أوضاعها بحيث توحي أحيانا باللاسيمترية ، أما بتنوع الأضواء أو بالابتعاد عن المطابقة اللونية بين نصفى اللوحة .

ومن أهم دعائم الشكل المغلق ( التقتوى ) الانتظام الذى قد يقترب من الشكل الهندسى ، وهذا يفسر شدة عنايته بالخطيات والتلرج المنتظم فى توزيع النور والظل . وتبين هذه الظاهرة عند مقارنة لوحة للمصور الألمانى البرخت دورر ( القرن السادس عشر ) بأحدى لوحات المصور الهولاندى رمبرانت ( القرن السابع عشر ) . فالأول حريص على استخدام خطوط منتظمة نكاد نتبين استقامتها أو استدارتها ، وعلى العكس استخدم رمبرانت خطوطا مهوشة ، أضفتها الألوان ، والظلال القائمة التى كان رمبرانت مولعا بها .



والفضاء عندما يظهر في لوحات « النهضة » الكلاسيكي يظهر متدرجا في القمامة ، وكما ذكر دافنشي وهو من ائمة الكلاسيكية في القرن السادس عشر : « بالرغم من أن الأشياء التي تواجه العين تبدو وهي تتباعد تدريجيا وكأنها تندمج وتتلاصق ، فأنني سأضع قاعدة لهذا التباعد بحيث نستطيع تبيين مكونات اللوحة محددة المعالم حتى إذا ظهرت وكأنها مندرجة مثلما يحدث في الموسيقى عندما تبدو النغمة متصلة ولكننا نستطيع تبيين مكوناتها » .

وأسلوب « التكوين المغلق » متأثر بأسلوب العمارة فهو مثلها يخطط خطوطا رأسية وافقية تجعل علاقة الأشياء بعضها ببعض تبدو منتظمة ومحددة ، وعلى عكس ذلك ففي أسلوب « الأفتقونية » المتفتح يتضاءل الاهتمام بالأشكال ذات التكوين المعماري ، المكتفية بذاتها . ويصبح أهم شيء نعى به هو نبضات الحياة التي نشعرنا بحركة المكونات وتلونها . ففي الحالة الأولى نشعر بقيم « الكينونة » أما في الحالة الثانية فإننا نشعر بقيم التغير والصيرورة . ( ومعدرة لأنني خرجت عن قاعدتي التي التزمت بها واستخدمت مصطلحين فلسفيين ) .

ومن الأمثلة التي ذكرها فولفلين في معرض حديثه عن التكوين أو الشكل المغلق ، صورة العرايا عند الايطاليين التي تدل على مدى تركيزهم على المظهر الحسى للجسم الانسانى وتكوينه المعماري . أما في حالة رمبراندت أو روينز عند الهولانديين فالعرايا يظهرن كأنهن أطياف أو جزء من الطبيعة . فلا خطوط محددة ، أو انحناءات متعرجة بانتظام . وباختصار الشكل عند الايطاليين الخاضعين للرؤيا الكلاسيكية شكل مكثف بذاته ، أما عند الألمان فهناك ما لانهاية له من الأشكال المعبرة عن اللاتماهى واللا محدد ، فلا عجب إذا استبعدوا كل الزوايا القائمة ، والخطوط المستقيمة وابتعدوا عن كل معنى هندسى . والفن الكلاسيكى متناسب ، فيه نسب واحدة تتكرر مع اختلاف المقاييس ، بحيث تبدو الأشكال وكأنها منقولة عن التماثيل المنحوتة . ويدت هذه المظاهر دالة على الجمود عند الطرف الآخر ، ومن ثم فإنه عندما استعان بالخطوط أظهرها مناسبة وكأنها أمواج حرة الحركة .

و « الكثرة » و « الوحدة » مبدأ آخر اكتشفه فولفلين في معرض دراساته للفنيين الكلاسيكي والباروك . ففي العصر الكلاسيكي كانت علاقة الجزء بالكل مختلفة عن نفس هذه العلاقة في الباروك . إذ كان الجزء في الفن الكلاسيكي مستقلاً رغم تحقق الوحدة بين الأجزاء . أما الباروك فالغى وحدة الأجزاء في سبيل تحقيق وحدة لا تتجزأ للعمل الفني في جملته، وكل مبادئ فولفلين تسعى لتحقيق هذه الغاية . فاللونيات قد حققت انهاء الانفصال بين مكونات الشكل ، ومبدأ التعاقب قد قضى على الأسطح المنفصلة التي توحى بالثبات واحل محلها تعاقبا متحركا ، وأنهى الاتجاه إلى الأشكال المفتوحة ( الأتقونية ) العلاقات الهندسية الجامدة ، وحوّلها إلى شكل دينامي معبر عن الحركة والتغير . وفي فن الباروك ، اختفى ترتيب الأشياء جنبا إلى جنب ، والكشف عن التباين المحدد الواضح بين مكونات اللوحة ، كما اختفى أيضا الميل إلى اظهار الأشياء المنفصلة وكأنها متساوية في الأهمية ، ومن ثم فإن التفاصيل تثير الاهتمام لذاتها ، بغض النظر عن تبعيتها للفكرة العامة للوحة ، ومن أمثلة ذلك لوحة « المسترخية » لتسيانو الايطالي التي تمثل أطرافا محددة بوضوح ومنسقة في تناغم بديع ، ولكنه لا يخفي مزايا هذه الأجزاء . فكل مفصل يعبر تعبيراً واضحاً ، وحتى الأصابع نستطيع أن نتأمل كل منها وحده ، فنشعر بمتعة لاحتها ، وقد نستطيع تقسيم اللوحة الواحدة إلى جملة لوحات صغيرة كل منها له كيان ذاتي وله شخصيته المميزة . أما الباروك فقد اتجه إلى غاية مختلفة ، فمفاصل الجسم الانساني لا تبدو واضحة ، وأهم ما يثير الانتباه هو الانحاء بالحركة . فليس لتكوين الجسم وأسلوب الربط بين الأجزاء المختلفة نفس الأثر الذي تتركه لوحة الكلاسيكي تيسانو ، فالأهم من ذلك هو « الكل » ككل في تعبيره عن فكرة واحدة ، لا تترك من أي جزء في ذاته . فإذا تأملنا إحدى لوحات الحسان التي رسمها الأسباني فيلاسكيت من القرن السابع عشر سنرى أن جمالها يعتمد على وحدة الحركة ، والتفاصيل كلها في خدمة هذا المعنى ، فوضع الرأس ، وحركة الذراع ، والمرأة التي تحملها الحساء ، وغطاء السرير . كل هذه التفاصيل لا قيمة لها في ذاتها بمعزل عن الفكرة العامة للوحة . وقد تكررت ظاهرة المعنى الكلي الذي يطغى على التفاصيل في عصر الروكوكو ( القرن الثامن عشر ) كما يتبين من لوحة

معروفة : « مدام ريكاميه » لدافيد .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى مبدأ آخر لقولفيلين : « مبدأ الوضوح واللاوضوح » . أو مبدأ الوضوح المطلق ، والوضوح النسبي . سنراه يكرر ما قيل في النقد الأدبي ، عند مقارنة بين كلاسيكية القرن الثامن عشر ، والحركة الرومانتيكية في الشعر . فقد كان الوضوح والتمايز شبرطاً أساسياً للشعر الكلاسيكي ، كما ذكر « بوالو » متأثراً بنظرية ديكاوت في المعرفة . ثم جاءت الرومانتيكية المولعة بالغموض واللامتناهى ، فرأت أن أسوأ أنواع الشعر هو الشعر الواضح الذي يفهم على وجه واحد . فمن المظاهر الهامة للفن ، أن يثير حيرة المتلقي ، ويدفعه إلى تدوقه تذوقاً شخصياً لا يخضع لمعيار واحد ، والأعمال الفنية التي يجمع المتذوقون على الإعجاب بها لنفس الخصائص ، هي الأعمال الضحلة الهزيلة ، وقد كرر قولفيلين هذا المعنى عند مقارنته بين نظرة الباروك والنظرات السابقة له ، والتي كانت تطالب بالوضوح وتعتبر الغموض عبثاً ، والشكل الناجح هو الذي يفصح عن كل ما يدور في خلد الفنان . وبعد العصر الكلاسيكي اتجه الفن إلى تصعيب مهمة العين ، وأضاف لمسات للوحة الواضحة ، تزيدها غموضاً ، يدفع المتذوق إلى حل طلاسمها . فالمثل الأعلى الكلاسيكي يدعو إلى تحقيق الوضوح بحيث تتسنى رؤية كل الدقائق والتفاصيل ، دون ترك أى شيء لاستنتاج المتلقي أو المتذوق ، أو يختلف على تحديده . فمثلاً في لوحة العشاء الأخير لدافنشي ظهرت جميع أيادي الحواريين ( ٢٦ يدا ) ولم يخف دافنشي أى يد تحت المنضدة . وكذلك فعل مصورون آخرون ممن رسموا نفس الموضوع الذي كان شائعاً في عصر النهضة ، وعندما طرقت رمبراندت ( القرن السابع عشر - الباروك ) نفس الفكرة فإنه قدم ستة شخصيات لها اثني عشر يداً ، ولكنه لم يظهر سوى خمس أيادي فقط . فالباروك لا يميل إلى المغالاة في التوضيح والافصاح . فلا داعي لأن يذكر كل شيء ، لو كان من الميسور ترك أشياء كثيرة للحدس والتخمين . والجمال أيضاً لم يعد جمالاً شفافاً متناسقاً متوازناً ( مكشوفاً ) ، ولكن أصبح مغلقاً بنقاب ، وضع ليكشفه المتذوق بنفسه . وتراجع الولوج بالأعماق والنماذج الثابتة التي تفصح عن كل تفاصيلها وحلت

عمله مشاهد كأنها أطيايف أو ظلال يختلف في تأويلها ومعرفة دلالتها . على أن الفن الكلاسيكي قد صادف صعوبات لتحقيق الوضوح ، كما يشتهي . ففى بعض المشاهد التى تصور أشجارا على بعد أضطر المصور إلى التخلي عن قاعدته ، ورسم الأوراق متلاحمة . فبدت كلطشة من اللون لا يسهل التعرف على تفاصيلها . ولما كان القرن السابع عشر معنيا بتصوير الموضوعات المتحركة ، لذا اعتمد على عدم الوضوح فى تحقيق غايته فبدت أشكاله نصف واضحة أو مهوشة توحى بالحركة والاهتزاز . وأعرب دافنشى الكلاسيكى عن تمسكه بمبدأ الوضوح إلى حد أنه ضحى بغاية « الجمال » ودعا المصورين إلى الابتعاد عن تصوير مشاهد مبهمة كمنظر أوراق الشجر الخضراء وأشعة الشمس منعكسة عليها ، لما تحدثه من ظلال قد يفسد وضوح مظهرها ! والنور له دور هام فى الفنين الكلاسيكى والباروك . وفى الفن الأول يساعد على زيادة توضيح التفاصيل ، أما فى الباروك فقد ابتعد عن هذا الدور ، وأصبح للظلمة والقتامة دور أعظم ، بل امتد هذا الدور حتى طغى على الموضوعات الأساسية فى اللوحة ، وساعد على اخفائها لزيادة تشويق المتلقي إلى ما يختفى وراء هذه الظلمة . ولقد رسم العصران لوحات ليلية . ففى عصر النهضة صور كثيرة تدور أحداثها فى الليل ، وتظهر شخصوها داكنة نوعا ، ولكنها تظل محتفظة بتماييز ملامحها . أما فى الباروك فلا مشكلة على الإطلاق . إذ تعد معظم صوره صورا ليلية ، حتى ما حدثت أحداثه فى الصباح الوضاح .

وافتنقار الشمال إلى ضوء الشمس وكثرة غيومه وراء ولعه بالظلمة والبعد عن الوضوح . وهذا ملحوظ فى أدبه وأساطير الغابات والحكايات الخرافية ، التى ينطلق فيها الخيال بعيدا عن الواقع المرئى الملموس ، ولعل هذا هو الذى دفع نيته إلى بغض الشمال واتجاهه إلى إيطاليا ، أرض الوضوح والشمس الساطعة . وفى الموسيقى الإيطالية أيضا نلاحظ دقة تحديد اللحن ( الميلوديا ) التى استطاع التقاطها من أول استماع لها ، وإنشادها ، لأنها غالبا ما اتصلح للغناء ، ولذا اشتهرت إيطاليا بأنها بلد « البلى كانتو » أما فى الشمال فهناك ميل ظاهر إلى النفور من هذا الوضوح . فموسيقى الشمال شديدة التركيب والتشابك ، لذا يصعب الاحساس بها بغير تركيز شديد ، وقدرة كبيرة على

ادراك أصواتها المتعددة. التي تعطيها عمقا لاشك فيه ، ومجعلها قادرة على الاكتفاء الذاتي ، بغير عون من الصوت الأدمى الذى يحتاج إلى تدريب طويل لغناء نغماتها البعيدة عن الوضوح والسهولة ، فلا عجب إذا اضططر فاجنر إلى الانتظار سنوات طويلة حتى درّب أبطال أوبراته أو موسيقاه الدرامية - كما سماها - لأنهم كانوا يؤثرون الغناء السهل ، على الطريقة الإيطالية .

هذه هى المبادئ الخمسة التى اكتشفها فولفلين ، ولكنه لم يذكر لنا تفسيراً واحداً لأسباب الاختلاف بين الشمال والجنوب ، أو بين العصر الكلاسيكى ، وعصر الباروك ، ونسى أيضاً أن يفسر أسباب التحول فى الأساليب ، وأغلب الظن أنه اعتبر هذه الجوانب مسائل غيبية لا داعى لاضاعة الوقت فى استقصائها ، والمهم أن نعرف آثارها ونسير على هديها عملاً يقول نابليون on s'engage , puis on voit وربما صحت نظريته فى حالة أصحاب الأسلوب الواحد ولكن هل تنطبق هذه النظرية على العصر الحديث والتقلبات الأسلوبية عند استرافنسكى مثلاً فى الموسيقى أو بيكاسوفى التصوير ، وكما قال ارنولد هاوزر فى كتابة فلسفة تاريخ الفن : أن فولفلين وأغلب مؤرخى الفن قد اهتموا بالتعميم والجوانب المشتركة ونسوا الفروق الدقيقة الهامة ، التى تفرق بين من يتممون إلى العصر الواحد ، وظن أن هذه الاختلافات كمية فحسب وليست نوعية . فالأعمال الفنية تبدو فى نظر المتذوق المتحرر من أى نظريات فلسفية أو تاريخية ، منفردة تماماً ، وليست شذرات أو أحداثاً فى تيار الابداع الفنى أو مجرد أمثلة فيها يفسر الحدث السابق ما أعقبه من أحداث ، ومن ثم فعادة لا يهتم متذوق الفنون - عندما يرى لوحة لسيزان - بمعرفة أثر السابقين عليه ، أو بالأصول التاريخية لمذهب التأثيرية . وخير ما نختم به هذا الفصل هو قول تولستوى لضيف فرنسى « لا تسألونى اعن كيف تطورت القصة . فلا تقولوا لى أن سنتدال يفسر بلزاك ، أو أن بلزاك وراء فلوير . فكل هذا الكلام خيال فى خيال من أوهام النقاد . . . فكل عبقرية لا تستمد كيانها من عبقرية أخرى لأن العبقرية مستقلة بعضها عن بعض . . . » .



## التصوير والموسيقى ( من بودلير إلى كاندنسكى )

قد يظن أننى أنوى اقحام نفسى فى عالم الشعر ، ولست خبيراً فى هذا الميدان ، ولا يحق لى اصدار أى أحكام ، هناك من هم أقدر منى على إصدارها ولكن الاستطابقا قد أقحمتنى رغم أنفى ، بعد أن تدخلت الفنون وتشابكت ، ولم يعد مستطاعا الاهتداء إلى أى فن فى نقائه السابق ، ومن ثم فإننى سأتناول قضية هامة هى أثر الموسيقى على غيرها من الفنون ، الذى طغى ، وخلق مدارس متعددة أكثرنا لا يعترف بها لأنها حطمت التقاليد القديمة فى الفن ، وخلقت أعمالاً قد يتعذر تدقيقها لأنها لم تعد تمثل العقل والواقع ، مما دعا كثيرون إلى التشكك فى قيمة الفن مادام لا يحدث المتعة التى نشعر بها فى حضرة الأعمال الفنية التقليدية ، ولا يحقق نفعاً مماثلاً للعلم ، فلربما كان له دور سالب . فكثيرون من الفنانين أتباع هذه المذاهب الجديدة قد ماتوا فى شرخ الشباب ، أو أدمنوا المخدرات ، أو اعترفوا بشرعية الانتحار ، بعد أن أطلعهم الفن على عوالم متناهية ، خالية من أوصاب الواقع البغيض .

والعلاقة الوثيقة بين الموسيقى والأدب . أو بين الأدب والتصوير قديمة مألوفة ولا تحتاج إلى مزيد من التنويه . والأوبرا والغناء مثلاً معروفان لامتزاج الموسيقى والشعر ، وكم هناك من موضوعات أدبية تناولها التصوير ، وبخاصة

الموضوعات الدينية وعاشت في ظلها عصور طويلة من الفن . فكل مشاهد الكتاب المقدس مصورة على جدران الكنائس ، بل وهناك فنانون قدموا قصصا ومشاهد مسرحية بالصور ، وهل ننسى المصور الإنجليزي هوجارت ومجموعة لوحاته الشهيرة سيرة داعر Rakes progress التي حولها سترافنسكى حديثا إلى أوبرا ، وأغلب لوحات الفرنسي دوميه مشاهد أدبية مصورة ، ولكن الحديد هو ما طرأ من تبدل على علاقة التصوير بالموسيقى . ويعزى إليه التحول الكبير في التصوير من فن تشخيصى شديد الخضوع للمواقع إلى فن لا تشخيصى متحرر . وقد مر هذا التحول في مراحل مختلفة بدءا بالإنطباعية عبر التكعيبية والسيربالية وغيرها إلى أن انتهى آخر المطاف عند التجريدية التي جعلت التصوير موسيقى خالصة .

ويخطئ من يعتقد أن هذه الصلة الوثيقة بنت القرن التاسع عشر ، فكما ذكر ادوارد لوكسبيسر Lockspeiser في كتابه عن « الموسيقى والتصوير » نقلنا عن مؤلف انجليزي شهير هو سير انطوني بلنت : « لربما اعتبرنا بوسان أول من طبق فكرة المقامات الموسيقية على التصوير » فثمة مشاهد توحى بالاعتماد على المقام الدوراني ، ومشاهد أخرى تتبع المقام الليدي lydian لما فيها من روح مأسوية غير بطولية . وقدم بوسان المشاهد العاطفية في لوحته أورفيوس وأوريدتشي تبعا للمقام الهيبوليدى hypolydian وهكذا تخيل سير ادوارد بلنت بوسان بعد أن كتب سيرته أول من تنبه إلى العلاقة بين الموسيقى والتصوير في العصر الحديث ، ومن المعروف أن المقامات الدورانية والليدية والهيبوليدية أساء مقامات قديمة كانت معروفة في جميع العصور السابقة للنهضة ، وبطل استعمالها الآن .

على أننا لا ننسى هنا تقديم تاريخ للفن ، ويهنا فقط الناحية الاستاطيقية ، ومن ثم مستناسى دور مصورين عظام مثل تيرنر وموسيقين فطاحل مثل فيرر وبرليوز وغيرهم في تدعيم هذه الصلة ، وننتقل مباشرة إلى الشاعر الفرنسي الكبير بودلير الذي سماه المرحوم عبد الرحمن صدقي : « الشاعر الرقيم »<sup>(٩)</sup> ، وكان معنيا بالتصوير والموسيقى معا . فهو في قصيدة بعنوان la musique يقول كثيرا ما تثيرني الموسيقى وكأنها البحر ، أو لعلها

تستولى على أو « تركبني » فهي فن اللامتاهي واللا محدد ، انها فن عاصف قاهر يغمونا كالبحر . ولعله كان متأثرا عندما كتب هذه القصيدة بافتتاحية « الهولاندى الطائر » لفاجنر وما فيها من موسيقى للبحر تبيح أحيانا بقصد الدلالة على متدعياتها الشبقية .

فموسيقى فاجنر تصدم المستمع ، وتمزقه ، وتنقله إلى عالم آخر . وعندما قابل بودلير فاجنر ولم يكن فاجنر قد ألف روائعه الأخيرة ، إذ مات بودلير سنة ١٨٦٧ قال له : اننى تخيلت كأننى أنا الذى ألفت هذه الموسيقى . ولعل ما تحذثه هذه الموسيقى من رعشات شبيهة بالانتعاش nouveau frisson هو الذى جذبته إلى هذه الموسيقى الجديدة ، كما جذبت أتباعه أمثال الشاعرة الفرنسية جورج صاندد . فبعد الاستماع إلى موسيقى فاجنر شعرا بخواء العالم والسماء أيضا . فلا عجب إذا بدأ بعد ذلك تيار فى جميع الفنون ، وبخاصة التصوير ، شعاره المضمون صفر pictures of nothing اتجه إلى إعادة النظر فى أكثر اللوحات الغامضة التى قد توحى بالكآبة والتشاؤم والسوداوية ، مثل لوحات « بليك » الشاعر الانجليزى ، وتيرنر وديلا كروا وكأنها تعكس أشعار الملك لير عند شكسبير وهو على حافة الجنون عندما صرخ وقال « سأفعل مثل هذه الأشياء - أم ما هى ؟ فلا أعرف ما هى - ولكنها ستزعج الأرض ومن عليها » .

وبهنا التركيز على ميدان التصوير ، وفيه سنصادف مصورا رمزيا : « أوديلون ريدون » الذى اعترف دائما بالطبيعة الموسيقية لفنه الرمزى وقال « الموسيقى تحدث حساسية حادة أقوى من أى انفعال . والموسيقى خطرة ولكنها نعمة لأولئك الذين يعرفونها » . واندفع ريدون فى تصوير الأحلام تمثيا مع نصيحة بودلير بأن الحقيقة لا تكتشف الا فى الحلم ، وهكذا ظهر بتأثير الموسيقى فن مقابل للفن التشخيصى الملتزم بالواقع ، دفع النقاد إلى قسمة المصورين إلى نوعين : مصورون سمفونيون ( أو مصورون تجريدون بلغتنا الحديثة ) ومصورون تشخيصيون ، ومع هذا فإن ريدون لم يعترف بنفسه مصورا « سمفونيا » وقال إنه مصور رمزى ، وتزودت أخلامه وأوهامه بالهاماته الموسيقية ، وأفضل أمثلتها المجموعة المسماة dans la reve وكان ريدون عازف



فيوليئة وصديقا للموسيقى الفرنسية ارنست شوسون ، وكثيرا ما اشتركا في عزف ثنائيات ، ويان أثر ذلك في رسومه التي وصفها بأنها قادرة على الإلهام ، ولا يستطيع تحديدها أو تعريفها . فهي لا تمثل شيئا أو تحده ، وتقلنا مثل الموسيقى إلى عالم غامض بعيد عن التحديد .

وهكذا كان لفاجنر دور بارز في توجيه حركتي التصوير والشعر في هذه الحقبة ، وقد نبه إلى ذلك بول فاليري عندما تحدث في العيد الخمسيني للمحفلات الموسيقية لاموريه وقال « ان أى تاريخ للآدب في القرن التاسع عشر ، يغفل المشكلات التي نبتت من الموسيقى المعاصرة سيفتقر إلى الكثير ، لأنه لن يفهم لنقصه وزيفه . فكل تعبير خال من الموسيقى يجب اقضائه » .

على أن ما جاء به بودلير وريدون لم يزد عن تلميح إلى التفاعل بين الموسيقى والآدب والتصوير . وظهر هذا الأثر واضحا جليا عند جول لافورج ( ١٨٦٠ - ١٨٨٧ ) الشاعر الرمزي الذي قال ان غاية التصوير غير محددة فهو لا يهدف إلى غاية محددة كالإيهام بمحاكاة المراثيات ، وأغلب الظن أنه يرمى إلى ترتيب الألوان والخطوط والأشكال على نحو قريب مما يحدث في الموسيقى ، فلا غرو اذا بان أثره في عالمي الموسيقى والتصوير ، كما أثبت مؤلف كتاب Lafor-gue et la musique ( ١٩٢١ ) الذي تحدث عن اعجاب ديوبوسي به ، وقال أنه لولا موته المأسوي في سن السابعة والعشرين ، لما كان مستعبدا باعتباره رائد الانطباعية الموسيقية . وقد عاش في برلين في جو موسيقي دائم .

ومن الغريب أن لا يتحسس لافورج لموسيقى « الكونسير » ، ولكنه تحمس لموسيقى الشوارع الباريسية والسيرك ، والبيانولا . ! وكأنه يهمل لسترافنسكي .

ولنترك هذا الاستطراد ونعود إلى أهم ما حققه لافورج وهو الصلة الانطباعية بين الموسيقى والتصوير . إذ قال أن الصورة الفنية الحققة هي التي

---

(٩) ربما كانت هذه التسمية متجنية . وهناك كاتب انجليزي معاصر « كريستوفر اشروود » قد وصف بودلير بأنه كان مهيئا إلى حد المخالاة رغم أن فسقه قد أزعج المحافظين ، ورغم أنه بدا كفيلسوف للعشق علقت النساء ، وثائر يحترق الدهماء ، وأرستقراطي يهضم الطبقة الحاكمة .

تحدث في رؤيانا هذه مماثلة للأثر الموسيقى<sup>(١٠)</sup> ، ويغير ذلك سيكون تأثيرها محيطيا فارغا ، أشبه بالحلب العذرى أو الأفلاطون . والموسيقى بالمثل يجب أن تتحول إلى ذبذبات نغمية تحس بها أعصابنا السمعية . وقيل إنه تأثر في هذا الرأى بالعالم الألماني هلمهولتس والعالم الفرنسى شارل هنرى اللذين كانا يسعيان لقياس أحاسيس الرؤية والسمع بطريقة فسيولوجية . وذكر لافورج « أن مبدأ ذبذبات اللون واضح بوجه خاص في أعمال المصورين الفرنسيين بيسارو وموني . ففيها يتألف السطح من لمعات راقصة دقيقة من اللون منتشرة في كل اتجاه ، وكأنها تتصارع على لغت انتباه المتفرج ، فلا وجود لميلوديا متفردة في هذه الأعمال واللوحة تمثل سمفونية متنوعة ، حية ، أشبه باللفظ النغمي في آية فاجنر « لغط في الغابة في أوبرا زيجفريد » التي تنهاسي ، وتتناجي وكأنها تنامي أيضا لجذب انتباه المستمع ( ذكرها في « موسيقى المستقبل » ) .

فهنا نسي فاجنر هل يصور ، أم يعرض لنا مجد الملامح ، يحفظه جمهور أوبراته . والحق أن مقطوعة « لغط في الغابة » من أوبرا زيجفريد تكشف فعلا دراسة فاجنر لأساليب الانطباعيين ، فنحن نستمع فيها إلى الصمت وهو ينمو ، عندما تدب فيه الحياة رويدا رويدا ، فيتغير لونه تغيرات متلاحقة إلى أن تخرج وتتج ألوانا أخرى تمثل أصوات الغابة التي تتنوع تنوعا لا نهاية له . وهكذا يكون ما كتبه لافورج قد مهد للارتباط بين الانطباعية في الموسيقى والتصوير . إذ ظهرت لوحات بيسارو بعد نصبحه ١٨٦٦ ، ولوحات موني ١٨٦٩ ، وقبل ذلك كتب فاجنر « لغط في الغابة » من ١٨٥٧ إلى ١٨٦٥ .

وننتقل إلى أديب من المهواة ، لأنه كان طبيبا في البحرية وترك أثارا قليلة ، ولكنها أثرت كثيرا على علاقة الأدب والتصوير والموسيقى . إنه فيكتور سيجالين ( ١٧٧٨ - ١٩١٨ ) واسمه الأصلي ماكس أنيليه Anely ، وينتمي إلى أسرة من المكتشفين لحضارة الصين وجزر الشرق الأقصى ، وترك جملة دواوين من الشعر الرمزي ، وتوطدت علاقته بالموسيقى الفرنسى ديوبسى والمصور الفرنسى جوجان ، ووضع جملة مخططات للأوبرات بالاشتراك مع

(١٠) في الأصل الأنجليزي Organism أى رعدة الشهوة .

ديبوسى أشهرها أورفيو ملكا Orphee roi وقصة علمية خرافية بعنوان ٥

dans un Monde sonore

وكل ما ينبغي هو أن يسمع ويُسمع . ولا وجود لشخصية فعلية مثل أورفيوس استحضرت فيها القوى « الأورفية » فى الأسطورة، اليونانية القديمة التى جعلت للموسيقى والنغم قدرة سحرية تساعدنا على تقمص شخصيات مختلفة عندما تنتقل من جسد لآخر ، ومن عالم إلى عالم . فهى اللغة المشتركة التى يفهمها البشر فى أى جسد يتقمصونه ، أو يحلون فيه . هذا يعنى أن هناك جوهرًا نغميًا يمتد على مكونات من الأحاسيس الأخرى غير السمع كالبصر واللمس ، ونحن قادرون على ترجمة كل لغات الفنون إلى موسيقى . وبذلك تكون الموسيقى هى لغة الفن ، سواء عبرنا عن ذلك بالكلمات أو الألوان أو الأحجار . وموسيقى جزيرة باورى - التى زارها سيجالين وجوجان - هى اللغة الوحيدة للتفاهم ، وقد عاشت هذه اللغة طويلا إلى أن قضت عليها التبشيرية المسيحية ، والموسيقىات الرخيصة للمستعمرين . وقد وضع سيجالين دراسة لها بين فيها اكتمال التعبير اعتمادا على موسيقى ماورى ، بعد أن رجع إلى كتب الرحالة الذين سبقوه ، وقسم الدراسة إلى خمسة أقسام عن المثل الأعلى لهذه الموسيقى وغايتها وملاحظات عن دور الآلات الموسيقية وبخاصة الفلوت ، والقوقعة البحرية ، والطبول ، وخصائص التلوين الصوتى فى غناء الأدميين ، وطبيعة الايقاعات الثنائية والثلاثية ، وقد أعجب ديبوسى بكل هذه الدراسات لأنها رفعت الموسيقى إلى درجة الكفاية الذاتية ، ومن الغريب أن يتحقق ذلك فى حضارة توصف بالبداية ، ولكنها فى الحق أرقى من حضارتنا ، كما لاحظ « جوجان » عندما أدرك إلى أى حد أساءت إليهم حضارتنا عندما فرضت عليهم . ومن ثم وضع سيجالين رواية تخيل فيها جوجان وهويسعى لتخليص سكان هذه الجزيرة من مؤثرات المدنية الحديثة ، ويعيدهم إلى حالتهم الأولى التى كانوا يستمتعون فيها بالحياة ، ففى رأى سيجالين : الفطرة أهم من كل شئ ، وفى حاله الفطرة نشر بالتصوير والموسيقى وهما يحدان أحاسيس مترابطة ، وقد حاول جوجان فى لوحاته أن يجعلها « تنبه الفكر مثلما يحدث فى حاله الموسيقى بغير اعتماد على التصورات

العقلية ، والمنطقية ، وإنما فقط اعتمادا على العلاقة الخفية بين وجداننا وتكوينات الخطوط والألوان» فقد سار على منوال مصورين آخرين مثل ديلاكروا ويوسان اللذين سعيا لاعادة التصوير إلى حالته الموسيقية التي عرفها أولئك الذين عاشوا على الفطرة وعرفوا الفن بمعناه الصحيح .

ولم يقتصر الأمر على جوجان ، إذ كان فان جوخ يسعى لتحقيق نفس الغاية كما يتبين من رسائله وفيها قال : « اننى أحاول أن أقول شيئا مريحا على نفس ما يحدث في الموسيقى » . ولم يكن هذا الكلام بلاغه جوفاء ، فقد حاول أن يرسم شخوصه سابحة في عالم الأبدية وكتب إلى شقيقته يقول : « عندما نكتشف الألوان فأننا نحقق ثانيه السكينة والتوافق الأبدى . فما يحدث في الطبيعة شبيه بما يحدث في موسيقى فاجنر التي رغم استخدام أوركسترا كبير في عزفها إلا أنها تبدو هيمية الصلة بقلوبنا » .

ومات سيجالين في سن صغيرة نسيا ( ٤١ سنة ) وشتت جهوده في جملة مجالات كالادب والتفتيح عن الآثار ولكنه ترك عبارات كثيرة بحث فيها عن أتباع الفن بمعناه الصحيح ، والاقتداء بالموسيقى القرية دائما من قلوبنا ووجداننا ، فيجب أن لا يكون هناك فاصل كبير بين ما نراه وما نشعر به . وظل مؤمنا بهله الغاية حتى مات فجاء وهو يحلم بالأساطير الأورفيه والحضارة الصينية وموسيقى جزر المحيط الهادى !

ونترك هؤلاء الشعراء الرمزيين الذين حاولوا تحويل الشعر إلى موسيقى ، وتركوا لنا أشعارا عميرة بلا معنى أو فكرة ، وكل ما فيها عبارة عن موسيقى داخلية لا يشعر بها أكثرنا ، أولا يحس بأنها قادرة على التشبه بالموسيقى الحقة ، وما لا يختلف عليه هو أنهم عشقوا الموسيقى ، وحاولوا تحويل فن نظر إليه طويلا على أنه الحد المقابل لها إلى الموسيقى أيضا وتأثر المصورون كما رأينا بهذا الاتجاه ، كما لاحظنا عند جوجان وفان جوخ ، اللذين ظلا يتبعان الفن التشخيصى أى أنها لم يخلقا في سماء فن الموسيقى بالمعنى الصحيح . ثم جاء المصور الروسى كاندنيسكى ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) الذى لم يقنع بما تحقق في صوره جزئية عند أسلافه ، ومن ثم قال صراحة أنه يرسم الموسيقى ، وكسر الحد الفاصل بينها وبين التصوير ، لأن من يرى صوره يشعر باتارة مماثلة لما

يشعر به عند استماعه إلى الموسيقى الحقة . وأحيانا لا يسهل تحديد مر متعتنا وشعورنا بالارتياح . فلعل للخطوط والألوان نفس تأثير الهارمونية والإيقاع في الموسيقى ، وكثيرون منا لديهم إحساس دفين ، ولكنه غير فعال ، بالعلاقة الوثيقة بين اللون - والموسيقى - أولعل هذا الإحساس قد ضاع بسبب استغراقهم في الموضوع الذي تمثله اللوحة ، ومن ثم اتجه كاندنيسكى إلى الفن الذى لا يتعامل مع الموضوعات الأدبية ، أو المأخوذة عن الحياة أو الطبيعة ، أو الواقع ، وقلد الموسيقى في تأليف فن تجريدى نابع من مشاعره وحدها ، سيتذوقه كل صاحب إحساس موسيقى حق . ولكن كثيرين لا يعترفون بكاندينسكى كرائد الفن التشكيلى التجريدى ويرون بيكاسو هو الأحق بهذا اللقب . وعلى أية حال هذه المسألة متروكة لمؤرخى الفن ، ولكن من وجهه نظرنا الاستطائيقية يعد كتاب كاندنيسكى عن « الجانب الروحى في الفن . كتابا رائدا في استطائيقا الفن التجريدى ، كما أن فيه كان فنا تجريديا خالصا ، غير مشوب بأى شوائب من الفن التشخيصى كما هو الحال عند بيكاسو في بداية عهده .

ويستهل كاندنيسكى فصله المسمى « لغة الشكل واللون » بالاستشهاد بشكسبير في تاجر البندقية عندما يقول : « من لا يملك موسيقى في داخله أو لا يتأثر بتناغم النغم الحلو ، يكون صالحا لارتكاب الخيانة والمؤامرة ، والابتزاز ، لأن ذبذبات روحه بليدة كظلمات الليل ، ومشاعره قائمة مثل « أريوبس » . فلا تثقوا في مثل هذا الرجل وانتهوا إلى الموسيقى » . واتبه كاندنيسكى إلى الموسيقى ، وإلى كل ما قيل عن ضرورة اهتمام جميع الفنون - وبخاصة التصوير - بجعل الموسيقى دعامة لها ، وكان جوته من أوائل من عرفوا هذه الصلة ، ومن ثم يصح القول بأنه كان رائدا في ادراكه للتصوير التجريدى الذى بزغ للوجود بعد قرابة مائة سنة من وفاته .

ويرى كاندنيسكى أن التصوير يرتكن إلى دعامتين : اللون والشكل ، و « الشكل » قادر على الانفراد دون عون من اللون بتمثيل الموضوع سواء أكان واقعيًا ، أو متخيلا ، أى ليس له أصل في الواقع ، كما هو الحال في الموسيقى واللون يحتاج إلى حدود تحدده . ونحن نستطيع أن نتصور في مخيلتنا لونا كاللون

الأحمر ممتدا إلى ما لا نهاية . ولكن هذا اللون لا يؤثر في وجداننا إلا إذا رأيناه بأعيننا في شكل محدد . فهو عندما يترك بلا تحديد فإنه لا يوحى بأى شيء ، وعلى عكس ذلك صوت آلة موسيقية كالطرومبيت أو « الطرومبة » فإنه يؤثر في أرواحنا سواء سمعناه داخل قاعة موسيقية أو في الخلاء ، أو عزف منفردا أو ضمن آلات أخرى ، وعندما نقدم اللون الأحمر في لوحة مثلا فإننا نراعى أن نختار درجة من درجات الاحمرار تناسب غرضنا ، وأن يوضع هذا اللون على سطح محدد ، وللالوان المجاورة لهذا اللون الأحمر تأثير كبير عليه . كل هذا يثبت مدى سيطرة « الشكل » على اللون . وهذا يدحض ظن بعض مدارس التصوير التي قالت أن اللون هو كل شيء في الفن التشكيلي . فالشكل له الغلبة ، وهو وحده الذي يحدد المعنى التعبيري للوحة المرسومة . فإذا افترضنا مثلا شكلا هندسيا كالمثلث . انه بغير لون له قيمة روحية في ذاته ، ولا شك أن « المثلث » عندما تضاف إليه أشكال هندسية أخرى كالربيع والدائرة ، سيكتسب قيميا أخرى ، ولكن هذا لا ينفي القول بأن « المثلث » وحده له قيمة ، بخلاف اللون فلا قيمة له لأن « الشكل » هو الذي يكسبه هذه القيمة .

و« الشكل » بمعناه المادى يعنى الحدود الفاصلة التي تفصل بين الألوان المختلفة ، ولكن الشكل له معنى « باطنى » أو « جوفانى » كما كان يقول فيلسوفنا عثمان أمين ، لأنه يعبر عن الروح الكامنة في أعماقنا .

ولا يختلف تأثير الشكل علينا سواء كانت مهمته تحديد الأسطح ، وتشكيلها في صورة « أجسام مادية » ، أو إذا كان « مجردا » مضمونه كيان روحى لا مادى . « وغالبا ما يقع الموضوع الفنى بين هذين الحدين . أى قد يغلب عليه المعنى المادى ، أو المعنى الروحى المجرد . ونستطيع القول بأن التقدم الحديث في الفن التشكيلي قد قرنا من الحد المجرد » ، أى أن التقدم في الفن يهدف إلى بلوغ هذه الغاية « التجريدية » ، ولا سيما بعد أن أدركنا استحالة محاكاة الأجسام المادية واكتفينا بشكلها الروحى ، باعتباره قادرا على تحريك وجداننا ، حتى إذا لم نكسه بجسم خارجى لا يضيف إلى أثره الفنى على الإطلاق . .

وكما يتبين من فن الموسيقى ، كلما ازداد الشكل تجريدا ازداد أثره الاستطائقي وضوحا . وليس للعنصر المادى فى تركيب العمل الفنى ، الأثر الكبير الذى نسبته إليه بعض مذاهب فلسفة الفن ، بل أن المكونات المادية ذاتها عندما تندمج فى « الشكل » يصبح لها معنى تجريدى . ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى التخوف من تأثير « اللون » على فن التصوير ، فقد استطاع خذاق المصورين جعل الألوان تعبر عن قيم شكلية تجريدية . وهنا يتحدث كاندنيسكى عن ناحية هامة ، وهى أثر الألوان على الإنسان ، ويقسمها من هذه الناحية إلى نوعين : ألوان دافئة وألوان باردة ، أى إلى « قواتم » و « فواتح » . ولكل لون أربع حالات ، فهو إما يعبر عن الدفء والحر ، أو عن الدفء والبرودة ، أو عن البرد والنور ، أو عن البرد والظلمة . وإذا قلنا أن اللون يعبر عن الدفء ، كان أنسب لون يتمثل لنا هو اللون الأصفر ، وفى حالة التعبير عن البرد ، فإن اللون المناظر هو الأزرق . وهذه القسمة ليست مطلقة ، ولا تدل على أن لكل لون تأثيرا واحدا لا يتغير . على العموم يعتقد كاندنيسكى أن الألوان الدافئة تجعلنا نشعر بأن ما نشاهده يقترب منا ، والألوان الباردة توحى بعكس ذلك ، أى بالابتعاد عنا . وإذا قارننا اللونين الأصفر والأزرق ، أو بمعنى أصح دائرتين باللون الأصفر والأزرق سنشعر أن هناك حركة تدور فى الدائرة الصفراء وتشتع من مركزها ، وأنها تسعى للأقتراب من المشاهد . أما الدائرة الزرقاء فتبدو فيها حركة حلزونية شبيهة بحركة حيوان صغير يدخل فوقته ، وتوحى بالابتعاد عن المشاهد .

وعندما يضاف اللون الأبيض إلى اللون الأصفر يزداد بطبيعة الحال إحماؤه بالنور ، كما يزداد إحماؤه الأزرق بالظلمة إذا أضيف إليه اللون الأسود . هذا يعنى أن اللون الأصفر لا يصلح للظلمة ، مهما أضفنا إليه من اللون الأسود . فالصلة وثيقة بين الأصفر والأبيض ، وكذلك بين الأزرق والأسود .

ولا يسمح المقام هنا للكلام عن كل ما يجرى عند مزج هذين اللونين الرئيسيين : الأصفر والأزرق بالوان أخرى ، ولكننا نكتفى بالكلام عن خصائص اللونين الأصفر والأزرق . فاللون الأول هو أفضل ما يمثل التربة والحياة على الأرض ، ولا يصلح للتعبير عن أى معنى عميق . وبينه وبين

اللون الأزرق تعارض ، حتى أن امتزاجها يبدو سقيا يشبه الخيل ، وربما الصرع ! والأزرق في ذاته أكثر دلالة على المعاني العميقة ، وبخاصة عندما يزداد قتامة . وهو أكثر الألوان تعبيراً عن « الأخريات » ويوحى لنا بالسكينة . وعندما يقترب من اللون الأسود يعبر عن الحزن الدفين الذي يفوق احتمال البشر . وعندما يتجه إلى البياض ، وهو اتجاه لا يناسب معناه الأصلي ، يضعف تأثيره ويتباعد ، ويشبه كاندنيسكى تأثير الأزرق الباهت بصوت آلة الفلوتة ويشبه اللون الأزرق القاتم بصوت التشيلو ، وعندما تزداد قتامته يشبه آلة الكونترباس الراحلة ، وأقيم لون أزرق شبيه بصوت الأرغن .

وإذا مزجنا الأزرق والأصفر مزاجاً متوازياً سيظهر اللون الأخضر . واللون الأخضر لا يوحي بأي حركة اقتراب أو ابتعاد ويشعرنا بالسكينة والاستقرار . وهذا ما يشعر به عالم البصريات والانسان العادى على السواء . فاللون الأخضر أكثر الألوان إجماعاً بالبساطة والراحة ، ويستريح إلى تأثيره المجهدون . ولكن النظر إليه طويلاً يثير الملل ، بعكس اللونين الحيويين : الأصفر والأزرق . ويصفه كاندنيسكى وصفاً لطيفاً بأنه لون بورجوازي قنوع بعيد عن الطموح والتطلعات ! فهو لون الصيف عندما تبدأ عواصف الشتاء ويصمت الرعد والبرق .

ونترك هذين اللونين الهامين ونتقل إلى لون آخر هو اللون الأحمر المشهور بدفته الذى يتدرج من الدفء إلى اللون الغائر الحار ، واللون الأحمر الفاتح قريب الشبه بالأصفر في درجته الوسطى ، ويتشابه مع صوت الطرومبيت في خشونته ووقنيته . والأحمر السلفونى يشبه الحديد المتوهج ، وإذا أضيف إليه اللون الأزرق خمدت جذوته لأن اللون الأزرق لون أرسقراطى لا يطبق الامتزاج بالألوان الباردة ! ومن ثم ينتج عن هذا الامتزاج لون يدعى « اللون الوديع » . وأرجو أن يرضى الفنانون التشكيليون في مصر عن هذه التسمية . ولكن « الوساحة » لها جاذبيتها ، ولذا فمن الخطأ استبعاده كما حدث في حركة مماثلة حاولت استبعاد الألوان غير المركبة . ويجتذب اللون الأحمر البدائيين الذين يكترون من استخدامه في أزيائهم وحليهم ، ولكنه خال من العمق ، ولا يكتسب هذا العمق إلا إذا امتزج بلون مناسب له .



واللون « البنى » غير عاطفى ولا يميل للحركة ، وفيه يسطل أثر اللون الأحمر المشارك في تكوينه . ولكنه يوحى بالانسجام الداخلى ، ويشبه أثره هزيج الطويل . ونستطيع تعميق أثر اللون الأحمر بإضافة اللون اللازوردى « السماوى » ، الذى يغير طابعه فيزيد من حرارة لهيبه ، ولكنه يقلل من فاعليته ولا يسطلها تماما . ويشبه هذا اللون النغمات المتوسطة الحزينة للتشيلو ، وان تمتع بنقائه كأنه وجه فتاة صبور ، ويذكرنا بغناء الفيولينه . أما الأحمر الدافئ عندما يمتزج باللون الأصفر المناسب ، فإنه يتسج اللون « البرتقالى » الذى يبدو صارخا فاضحا ، لا تستطيع العين تجاهله وانكاره فما أشبهه بانسان شديد الثقة فى قدراته ، وما أشبهه بصوت الراوى الانجيلى « فى القداىس أو بألة الفيولا داجامبا جلة » الفيولينه .

وإذا اعتبرنا اللون البرتقالى لونا أحمر ممتزجا بصفرة جعلته يقترب من مشاعرنا الإنسانية ، فإن « البنفسجى » على عكس ذلك يمثل اللون الأحمر وهو يتباعد عن الروح الإنسانية بتأثير « الزرقة » . والأحمر المشارك فى اللون البنفسجى يجب أن يكون أحمر باردا ، لأن احتياجاتنا الروحية لا تسمح بمزج « أحمر دافئ » ، و« أزرق بارد » ، فهو يمثل اللون الأحمر « بعد تبريده » ومن ثم يعبر عن الحزن والسقم فلا عجب إذا تخذلت العجائز لونا لثياهن ، ولبسته النساء فى الصين تعبيرا عن الحداد ، وأقرب الآلات الموسيقية تعبيرا عن هذا اللون هو النغير الإنجليزى أو النغمات العميقة لآله الباصون .

ولأول وهلة يبدو كأن كاندينسكى يعتقد بعدم وجود اختلاف بين الموسيقى والتصوير وأن هذين الفنين مجرد وسيلتان تتحدثان لغة واحدة . ولكنه فى الحق لا ينكر أوجه الاختلاف ، ويرى أنها ضرورية حتى تناسب اختلاف الذوق والقدرة على التذوق التى قد تعتمد على اختلاف الحاسة ، وعلى اختلاف حالتنا المزاجية ومن هنا جاء تعدد لغات التعبير ، وجاءت الكثرة اللامتناهية لطرائق الجمع بين الخطوط والنغمات ، والألوان ، فبعضها يشعرنا بالسلوى والتعاطف مثل موسيقى موتسارت ، والبعض الآخر يشعرنا بما فى القوة الخفية من صراع بلاجسوى ، وانقطاع فى تسلسل الأحداث ، أو بإمكان أحداث توازن بين القوى المتضاربة . فلا غرو إذا أصبح

« التباين » العنصر الأساسي في كل تأليف وتركيب وتكوين كل هذا لا يتحقق بمجرد رص الألوان أو النغمات . فلا بد أن يكون نابعا من أعماقنا كما يحدث في الموسيقى ، لا أن يكون مجرد علاقات هندسية أو مكانية ، مادية صرفة . وهذا هو الخطأ الذي وقع فيه المذهب التكميلي . وقد بارك كاندينسكى المحاولات التي قام بها في عالم الموسيقى الموسيقيان أسكريابين وشونبرج عندما ألفا موسيقى يمكن ترجمتها إلى لغة اللون ، وإن كان هذا الاتجاه ما زال في حاجة إلى مزيد من الجهد ، ولم يعيش كاندينسكى ليرى التجارب الأخيرة في هذا المضمار ، وأظنه ما كان ليرضى عن تجربة الموسيقى الأمريكى « جون كيج » .

وإذا كانت التجريدية عند كاندينسكى تجربة مستمدة من الموسيقى ، فإن الأمر يختلف في تجريدية بيكاسو الذي حقق التجريد بأسلوب مختلف . ولم يعترف بأن فنه تجريدى ، وعبر عن ذلك عندما قارن بين أسلوب الابداع قديما وحديثا . فقال : في الماضي كانت اللوحة تقترب من الكمال في جملة مراحل . ففى كل يوم يضيف المصور جديدا إلى لوحته ، حتى يبلغ هذا الكمال في النهاية . أما عندي فالأمر يختلف فأننى في كل يوم أحوشى ما من اللوحة كأن أزيل خطأ أو لونا أصفر أو أحمر وبذلك أجرد الصورة شيئا فشيئا ، حتى تصل إلى ما تسمونه بالصورة التجريدية ، ولكننى لا أعترف بوجود أشكال تجريدية أو غير ذلك ، وكل ما أعترف به هو وجود أشكال مقنعة في كذبها ! وهذه الأكاذيب ضرورية لحياتنا العقلية ، ومنها تكون عقيدتنا الاستطيقية . وكذلك لا يوجد ما يدعى بالفن التشخيصى والفن اللاتشخيصى . فكل شيء يبدو لنا في مظهر الشخص ، وحتى في التفكير الميتافيزيقى فأننا نعبّر عن المعاني ، بواسطة تشخيصات رمزية ، ومن ثم ألا يبدو مشيرا للسخرية أن نتخيل وجود تصوير بلا تشخيص . فالشخص أو الدائرة أو الخط أو المربع كلها تتساوى ، انها كلها تشخيصات تؤثر فينا بدرجات متفاوتة ، ويكرر بيكاسو القول بعدم وجود فن تجريدى لأنك دائما تبدأ من شيء في الواقع ، ثم تزيل بعد ذلك كل آثار أوعلامات الواقع . ولا خطر إذا فعلت ذلك لأن الفكرة التصويرية ستكون قد تركت على اللوحة أثرا لا يمحي . أغلب الظن أنها هي نقطة البدء

الحقيقة التي بدأ منها الفنان ، وحركت مشاعره وأفكاره التي سجنها فيها ،  
وبذلك أصبحت رمزا يدل على كل ما تحويه من أفكار ومشاعر ، ويسمى  
النقاد وعشاق الفن فنا تجريديا لأن أشكالها ابتعدت عن الأشكال التقليدية ،  
ولم نعد قادرين على الحكم عليها بحواسنا ، فلا بد أن تضرب على وتر حساس  
في قلوبنا ، تماما مثلما يحدث في الموسيقى ، وإن كان بيكاسولا يقول هذا  
الكلام !

\*\*\*





## خاتمة ومستقبل الفن

تضمنت الفصول السابقة قدرا قليلا جدا من الكثير الذي كتب في الاستاطيقا وفلسفة الفن ، فما زال هذا الموضوع مثار خلاف كبير بين المفكرين . وأول قضايا الخلاف هي جدوى فلسفة الفن ؟ وهل أضافت حقا إلى معرفتنا بالفن ، وهل خسر الذين لم يعرفوا الاستاطيقا كثيرا من عدم احاطتهم بالنظريات العديدة ، والمتناقضة في كثير من الأحيان ، وهل أثر ذلك على إبداعهم للفن أو تذوقهم له ؟ . من الصعب الاجابة على هذا السؤال . فقد يعزو من يمجبون عليه بالايجاب ما حدث من اقبال منقطع النظر على الفن واستهلاكه خلال القرنين الأخيرين ، إلى ما كتبه فلاسفة الفن ، ونقاد الفن ، باعتبارهم يتناولون الناحية التطبيقية للاستاطيقا . ولمعارضى هذا الاتجاه رأى مخالف ، فهم يرون التقدم التكنولوجى وراء هذا النهم الفنى من كلا طرفيه ( المبدع والمتلقي ) . والاقبال شديد على جميع الفنون التى سخرت التكنولوجيا لغايتها كالسينما والتلفزيون مثلا . وأيضا الموسيقى ، التى زاد زبائنها بفضل المسجلات ، والتقدم الهائل فى العروض الموسيقية ، وانشاء القاعات الموسيقية ، والمستحدثات فى عالم الآلات الموسيقية ، والمسرح فى مقدمة الفنون التى جنت الكثير من التقدم التكنولوجى المتمثل فى التقدم المعمارى فى انشاء المسارح ، والعناية بالصوتيات وميكانيزم تغيير المناظر ، وتوصيل الصوت إلى جميع المستمعين الذين قد يزدون فى عددهم عن عشرة آلاف مستمع . فلم تعد هناك حاجة للصراخ والإرهاق اللذين عانى منها ممثلو

القرون الغابرة . وكان أغلب المستمعين يسألون المتفرجين سعداء الحظ الجالسين في الصفوف الأولى عما سمعوا وأحيانا لا يرون أغلب الممثلين لأن دور العرض المسرحي كانت مصممة للنخبة فحسب . وأذكر أنني جلست في إحدى المرات في أهم بناويز الأوبرا المصرية وظل عنقي ملتويا أسبوعا بكامله ، مع أنني أجلس في كرسى من أهم كراسى الأوبرا ، يغبطني عليه المتفرجون في أعلى التياترو الذين دفعوا كل ما في جيوبهم لمشاهدة الأوبرا ، بينما كنت مدعوا ، لم أدفع حتى ثمن كوى العصور الفاخر اللذين تناولتهما خلال الاستراحتين !

ولترك التكنولوجيا جانبا ، وقبل أن نتحدث عن مستقبل الفن ، نذكر سمة هامة ظهرت في القرن الحالى ، وعزاها بعض المفكرين أحيانا إلى الفن الحديث (١) ، الذى تجاهل الكسب الضخم الذى حققته الحركة الرومانتيكية عندما جردت الفن من تبعيته للارستقراطية ، وجعلته حشا لجميع أفراد الشعب . فبدلا من الارستقراطية بحكم الانتاء إلى طبقة النبلاء والحكام ، ظهرت أرستقراطية جديدة ، متحلقة من المفكرين والمتبحرين في الثقافة ، الذين ناصروا فنا جديدا بعيدا في معانيه ومشاعره عن مشاعر السواد الأعظم من المتذوقين . فنا غير مفهوم ويعيد الصلة بالواقع ، بل وبالانسان ، وفيما مضى كانت الأعمال الفنية تنلوق بعد أن يألفها الجمهور ، جمهور المتلقين ، دون دراسة أو علم . حقا كانت الأعمال الفنية تقابل للوهلة الأولى مقابلة سيئة . وكم وصم حتى عظماء الموسيقيين بالخبل عندما عجزت الجماهير عن تلوق موسيقاهم للوهلة الأولى . فالأعمال الأخيرة لبيتهوفن مثلا لم تلق أى اعجاب فنى ووصفت بأنها من ابداع موسيقى أطرش ، وربما مخبول . كل هذا أمر عادى في تاريخ الفن . ولكن الفن الحديث قد غالى في ابتعاده عن أفئدة المتلوقين على اختلاف مشاربهم . فقد أبدع فنا جديدا بعيد الارتباط بالإنسان ، أى أنتج طلاسهم يفهمها قلة صغيرة جدا ، أما جموع المتذوقين الآخرين فانهم لا يشعرون بأى صلة تربطهم بها .

١ ( ) خزويه اورغما اى جليسي في كتاب The Dehumanization of Art .

فالإنسان يعجب بالتمثيلية عندما يشعر باهتمام بالمصير الإنسانى الذى يعرض أمامه ، وعندما يرى علاقة بينه وبين شخصو التمثيلية . ويتأثر بأفراحها وأتراحها ، لأنه يعرف أنها نابعة من أشخاص حية يستطيع أن يراها فى المجتمع ، ويصف العمل بأنه جيد إذا نجح فى إيهامه بأن الشخصو الخيالية لا تختلف عن الشخصو الأحياء الذين يعرفهم . والتصوير يستهويه إذا رأى فى لوحاته موضوعات تدور حول الإنسان ، ويوصف المنظر الطبيعى بأنه لطيف إذا عرض مشهدا لمواقع تستحب زيارتها .

كل هذه المسائل معروفة لنا ، وقد تعرضت للنقد فى القرن التاسع عشر لأنها ابتعدت عن المعانى الاستطيقية الحقة ، واتجهت إلى تملق غرائز الإنسان . ومن ثم وصفها الاستطيقيون والنقاد الفنيون بأنها مزجت الفن بمؤثرات عاطفية من خارج الفن ، وكأنها تملق الجماهير وتنشد رضاها باتباع هذا السبيل ، ونجحت فى تحقيق جماهيريتها . لا بفضل عيازاتها الفنية ، ولكن بفضل « الطعم » الإنسانى الذى ضمته هذا العمل الفنى . ويرى هؤلاء المنتقدون أن من واجب الفنانين أن يقدموا فنا خالصا . وعندما قدموا هذا الفن الخالص ، استبعدوا كل المؤثرات الشعورية والعاطفية ، التى كانت تنسب إلى العمل الفنى . وبذلك أنتجوا أشياء لا يفهمها إلا أصحاب المواهب الفنية الحقة ، أى أنتجوا فنا للفنانين ، وليس لمتذوقي الفن ، وهكذا ظهر فن حديث يبحث عن النقاء الفنى ، ويحاول أن يتعد عن أساليب الفن التقليدى الذى كان يضيف إلى المضمون الفنى شوائب وتوابل حريفة تضمن التأثير الفورى أو « المضمون » فى مشاعر جماهير المتلقين . ولا يهمهم بعد ذلك سحق الجماهير غير الواعية بالرسالة الحقة للفن ، وهم يسمعون تذرهم وسخطهم ويهزون أكتافهم ، فكما لا ينبغى أن تملى الجماهير على الأطباء والمهندسين آراءها . فكذلك الحال مع الفنانين ، لتركهم يبدعون وفقا لرؤياهم الفنية ، ولا نرغمهم على تشويه هذه المبدعات بما يضيفونه من حواشى لاسترضاء الجماهير التى تعرف كيف تتأثر عاطفيا ولكنها لا تعرف كيف تتأثر فنيا .

فما هو الحل ؟ يرى الكاتب الذى استشهدت بكلامه أن علينا أحد امرين . أما أن نطلق الرصاص على هؤلاء الفنانين الذين أفسدوا معتنا ، أو نحاول أن نفهمهم . ولكن علينا أن لا نقف في وجوههم ، ونعترض سبلهم . وقد يقال ولماذا لا يبدعون أعمالا مستحبة كالتى عرفناها قبل ذلك ؟ فيكون الرد أن لكل عصر فنه ، أو لكل أوان أذان ، كما نقول في أمثالنا العامة ، ولن نستطيع أن نحاكى روح عصر آخر ولّى وأنقضى . وهكذا يتشبث الفن الحديث بموقفه وانجمااته التى تلخص فيها لى :

- ( ١ ) الفن شىء والإنسان شىء آخر . ( ٢ ) الابتعاد عن الأشكال الحية .  
( ٣ ) العمل الفنى عمل فنى فقط لا غير ، ولا يجب أن يجرى في أذيله أى شىء آخر .

- ( ٤ ) الفن لعب . ( ٥ ) الفن بطبيعته يمنح إلى السخرية والمزاح .  
( ٦ ) الفن لا ينشد أى غايات تتسامى عن المعانى الدنيوية .

وهكذا تحررت كل الفنون من المشاعر الإنسانية ، ولم يعد الفنانون يحكمون على أعمالهم الفنية بمدى استيلائها على قلوب زبائنهم ، أو بالدموع التى كانت تنهمر بعد مشاهدة التراجيديا ، والضحكات التى يجرى وراءها جمهور المسارح الكوميدية ، فمهمة الفنان هى خلق شىء جديد ، لم يسبق وجوده من قبل ، والفنان لا يسمى فنانا إلا إذا أضاف جديدا فهو يسمى بالإنجليزية Author وهى من كلمة لاتينية تعنى auctar بمعنى المضيف أو الذى يزيد . ومن هنا جاءت كلمة auction بمعنى المزاد . ولا معنى للفن إذا كانت مهمته « تشخيصية » أى يعيد تمثيل أو محاكاة الواقع ، ولكن عمله هو انشاء عوالم متخيلة . ولن يحقق هذه الغاية الا إذا نبذ الحياة ، ووضع نفسه في مكانة أسمى منها ! فعليه الا ينظر إلى ما يثير مشاعر الجماهير نظرة جادة ، لأنها خارجة عن اهتماماته . وهكذا لم يعد الفنان الحديث يعابا بدور حوله ، ولا يهيمه تحرير الإنسانية ، وانقاذها من التهلكة . وهى المهمة التى اضطلح الفن بها إلى جوار الدين ، بل واستغل الدين اقبال الناس على الفن فسخره لهذه الغاية . والمدعش أن أصحاب النزعات المحافظة والتقليدية قد ضعف



تأثيرهم ، ولعلنا نلاحظ بعض مظاهر لذلك ، عندما نقرأ سخرية أصحاب الشعر الحر أو المرسل من الشعر التقليدي أو العمودي ، وقد يكون لهذه السخرية ما يبررها عندما يردد الشعراء المحدثون أفكارا بالية أو يلجأون إلى استعارات لم تعد تسائر الزمان ، ولكن لا أحد ينكر أن الشعر المحافظ هيز وجداننا ، ويتضمن الكثير من المعاني الخالدة التي تبدو جديدة دائما .

خلاصة القول لم يعد مستطاعا العودة إلى القديم . فالتاريخ لا يعيد نفسه كما يقال لنا كل يوم في الصحف ، وهكذا لم يرض كثير من المفكرين عن هذا الاتجاه الخطير . ووصموه بعبارات كثيرة فقالوا انه من دلائل افلاس الفن ، بل وقال مؤرخ مشهور أن الحضارة الغربية قد اضمحلت ، وأصبحت بالعقم ولم تعد قادرة على الاتيان بجديد . فالفن كان دائما ترومر الحضارة ، وارتفاع الحضارة وازدهارها يعني سمو الفن وازدهاره ، والحضارات لا تقيس رقيها بما يجرى في العلم والتكنولوجيا ، لذا وصفت حضارتنا الحديثة أنها أفلست رغم ما فيها من ازدهار غير عادي للعلم ، ورغم مظاهر الرقي المادى الملحوظة في كل مكان . فالدليل الوحيد على أن الحضارة مازالت خصبة قادرة على الازدهار ، هو ظهور شاعر أو موسيقى أو مصور عظيم . فهل هناك « وصفة » يمكن أن تقال لاستحضار هؤلاء الفنانين العظام ؟ . وهل يظهر من بين العاملين في الفن الحديث من يوصف بهذه الصفة ؟ . كل هذه الأسئلة مازالت تتردد ويحاج عليها اجابات مختلفة . فمن قائل أن الفن قد انقضى عهده . وقد لا نشاهد في زماننا فنا جديدا آخر ، وأن هناك عصور ابداع وعصور استهلاك ، ونحن نعيش في عصر استهلاك للفن ، ويوسع كل انسان الآن أن يستمتع بالتراث الهائل للفن ، ولا أظنه سيعرف أكثر من نزر يسير منه . وعصرنا طماع إذا ظن أنه قادر على التمتع بالصفتين : الابداع والتذوق معا . فيكفيه أنه يتذوق قدرا غير معقول من مبدعات العصور الماضية ، ومن كافة البقاع . وهذه ميزة لم تعرفها العصور الغابرة التي لم تكن تستمتع حتى بالفن الذى يبدع على أرضها . أما نحن فقادرون على تذوق فنون جميع القارات . حتى ونحن قابعون في عقردارنا فلنتنتظر إلى أن يرزق الله العالم بفنانين فطاحل من الطراز الخالد الذى أثرى البشرية بما لا حصر له من آيات الفن . ولن

تجلى جميع معاهدنا الفنية ، وكتاباتنا الأساطيقية ، لتغير مصر البشرية ، وخلق أمثال هؤلاء الفنانين الذين سبقتهم أيضا عصور عقيمة . ولا أحد يعرف سر ظهور هؤلاء الأساطين . فهم قد يظهرون في عصور الازدهار ، وعصور الاضمحلال معا . ويظهرون في فجر الحضارة وعند أفولها أيضا . ومن المستحيل التنبؤ بموعد ظهورهم ، أو اكتشاف علامات النبوغ الفنى ، فى الكروموزومات ، وتركيب الخلايا ، فلم يخلق المجهر القادر على الكشف عن جرثومة العبقريّة الفنية . وقد نستطيع أن نرى العلماء ورجال السياسة ورجال الدين ، وغيرهم ، ولكن هيهات أن يحدث نفس الشيء فى عالم الفن ، فاعلقوا معاهدكم الفنية لأنها لن تستطيع أن تخرج غير أدعياء فن ، يعيشون متطفلين على مبدعات الأمس .

هذا رأى قد يظن انه معقول ، وإن بدا فيه مسحة من التشاؤم ، وننעד إلى رأى مقابل يتم بروح العصر ، ويرى أننا نحيا فى عصر علمى تكنولوجى شتىا أم لم نشأ ، فكل ما يظهر الآن يجب أن يعترف بالعلم ، وانتصاراته المتتابعة التى حققت فى مدى قرن من الزمان أضعاف ما تحقق ، منذ فجر الخليقة وما زال تيار العلم متواصلا ، ومن العبث تجاهله ، ومن السداجة أن ينكر الفن فضل العلم عليه ، رغم مكابرة الأدعياء . وهل استطاع الانسان ، فى مختلف مجالات الحياة ، ومنها الفن ، انكار أثار اكتشاف البخار ، والكهرباء ، والردار ، والكومبيوتر حديثا ، الذى غزا كل مجال ، وحقق أعجادا كبيرة طورت حياة الإنسان . ففى عالم الطب له معجزات كبيرة ، وفى عالم الفضاء حققنا أعظم أحلام البشرية فوصلنا إلى القمر ، وقطعنا بعض صحوره . ودخلنا أمعاء الإنسان وعرفنا عللها ومصائبها ، فهل يستطيع الفن أن يتجاهل كل هذا ويعتقد أن آياته التى ظهرت فى عصور متخلفة نسبيا أرقى من كل متجزات العلم والتكنولوجيا ؟ .

بطبيعة الحال انضم إلى هذا التيار الأخير كثيرون من الفنانين فى مختلف المجالات ، فمن مميزات العصر الحالى ، وربما من سيئاته غزارة ثقافته الفنانين . نعم لقد جمع فنانون النهضة بين أكثر من فن ، وكانوا أحيانا علماء وفنانين معا ، ولا ننسى دافنشى ، ولكن العلم حاليا قد اتسم بصفات

جديدة ، وقد اتسع اتساعا غير معقول ، ولا انفصال فيه بين العلم النظرى والتكنولوجى ، ولذا فإننا لا نعجب إذا سمعنا أن الفنانين المحدثين يعرفون الاحصاء والكمبيوتر ، والرياضيات ، والفيزياء ويسخرونها فى أغراضهم الفنية ، وهم يعرفون أن الأذن وباقى الحواس ، لها طابع محافظ فهى تحشى الجديد ، وتفضل تذوق ما اعتادته ، وربما رجع ذلك إلى كسل هذه الحواس ، أو لأن لديها تراثا كبيرا يكفيها ، وترى أن تذوقه انفع من متابعة التجارب الجديدة ، ولكن هذا لا يعنى أن الفنانين المحدثين أقل قدرة من جدودهم ، فهم قادرون على ابتكار أعمال فنية لها نفس سميزات الأعمال الكلاسيكية التى اجتذبت الناس لقرون عديدة ، ومن آيات ذلك ما ابتدعه الفنانون فى بداية تعلمهم الفن . فلدينا مؤلفات تقليدية للشعراء وكتاب التمثيلية المحدثين .

وقد ألف الموسيقيان استرافنسكى وبارتوك فى شبابهما أعمالا على الطريقة التقليدية . ومم بىكاسو فى مرحلة تكعيبية وواقعية قبل اقدامه على ابتكار أعماله التى خلدت اسمه ، ومن ثم فمن واجبنا ان نسخر أو نشاء إذا أنتج الفنانون على اختلاف نحلهم أعمالا غريبة . فهم يسعون إلى مواصلة التقدم ، وحمل مشعله واستمرار اتقاد جلوته ، ويرون أنه من العبث اغفال روح العصر ، ولما كانت التكنولوجيا حقيقة لا تقبل الانكار لذا فمن واجبنا أن نحسن الاستفادة بها ، على أن تكون هذه التكنولوجيا تابعة لنا ولا تكون اتباعا لها ، وبعبارة أدق أن نكون اسايادا لها نسخرها لصالح أعمالنا الفنية . فلا بأس من استعمال الكمبيوتر وتحضير الموسيقى فى المعامل ، كما يحدث فى حالة معامل الكيمياء . ولربما ساعدتنا على الاستغناء عن طرق التدوين الموسيقى السائدة بعيوبها وصعوباتها ، ومساعدتنا على اكتشاف عوالم جديدة من النغم ، واكتشاف عالم الصوت بأسره ، وإذا لم يظهر عباقرة فى هذا الجليل ، فاننا نكون قد مهدنا السبيل أمام من يظهرهم منهم فى الجليل التالى .

وفى عالم المسرح لماذا لا نكتشف الآلات الكترونية تلازم الممثل وتقوم بدور الملحن فتهمس فى أذنه بكلمات دوره بدلا من أن يستمع إليها من الملحن الغلبان الجالس فى الكمبوشة ، ونلقى عليه الاتهامات جزافا إذا أخطأ الممثل فى دوره ، ويعجز عن مواجهة الاتهام إذا كان الممثل شخصية مرموقة يخشى

باسها ، وفي عالم التصوير استحضرت بالفعل الوانا جديدة بمساعدة الكمبيوتر ، ورسمت أشكالا جديدة .

وهل ننسى الكواكب البعيدة التي سيزورها الفنانون مستقبلا ، وهل نطالبهم حين ذاك بأن يرددوا نفس النغمات التي وضعت على سطح أرضنا الحبيبة .

\* \* \*

## اللوحات

أوستاد ( أدريان فان - )

( ١٦١٠ - ١٦٨٥ )

١

سان جيروم واستشهد بها المؤلف عند كلامه عن  
اللوثيات ، وحرص الرسام على إظهار الشخص  
وخامل الصورة على نحو محدد المعالم مستعينا بالألوان في  
إبراز التباين



٢

هورر Duerer ( البريخت - ١٤٧١ -  
( ١٥٢٨ )

وقد إختار موضوع سان جيروم أيضا ، وحقق نفس  
غاية اللوحة السابقة إعتقادا على الخطوط عوضا عن  
اللون



---

برونزينو Bronzino ( أنولو توري -  
١٥٧٢ - ١٥٠٣ م )



• وقد تميز بخطباته التي استطاعت إبراز جميع تفاصيل  
نقوش الرداء وملامح الوجه





٤

فيلاسكيز Velazquez (دييجو دي  
سيلفا ١٥٩٩ - ١٦٦٠)

ولم يكن في لوحته التي تصور فيها أميرة طفلة بتفاصيل  
حليات الثوب ، بقدر تركيزه على الصورة المثالية  
للأميرة في جلستها مستعينا في ذلك باللونيات .



تيتيان ( Titian Tiziano Vecellio )

( ١٥٧٦ - ١٥٤٨ )



وسلاسل في رسمه للساكنات الطبيعية عندهم  
مكتبات المروحة كآيا متدفقة في مستوى راسد



١- روتجيل الأكبر Beughel بحر  
١٤٦٤ - ١٤٦٨

صورة الصيادين في الشتاء للخليج وديها تظهر  
الكرب في سفنهم عدة مفرقة هي الحركة والتلاحق  
RECESSION



٧ رافائيلو Roffaello Sanzio ونرى في اللوحة القوارب ، وبساتين رجال جمعوا في  
 مستوى واحد ، وكان أعلامهم قائمة هو القديس  
 ( ١٤٨٣ - ١٥٢٠ )  
 زنديرو ، وقدمهم المصور في صورة مؤثرة - حافلة  
 بالفاصيل وهم ينحنون أمام يسوع .



٨ روبنز Rubens بيتر بول (١٥٧٧ - ويؤكد المؤلف أن اللوحة السابقة قد خطرت ببال  
الرسام عندما رسم هذه اللوحة وأعاد تقديم جميع  
مكوناتها الأساسية ، مع التركيز على إبراز حركية  
الشخص ، وذلك قسماً متلاحقة بدلاً من حالة  
التجاور السابقة .



فان دايك Vandyck أو Vandyke

١٥٩٩ - ١٦٤١

٩

وتناول نفس موضوع اللوحيتين السابقتين واقتدى  
بروينز فركز على عنصر الحركة وإظهار الشخصيات في  
مستويات متعلقة .



نافورة تريفي روما Rome Fontana  
Trevi

١٠

ويعرفها معظمنا وقد إستههد بها المؤلف للدلالة على  
كيفية تناول النحاتين في عصر الباروك لعنصر الحركة  
رغم صعوبته في فن النحت ونرى نبتون وقد برز من  
تجويف جدار العمل الفني والمياه تندفق منه في كل اتجاه  
موجية بالحركة



١١

Bosch Hieronymus بوش

( ١٤٥٠ - ١٦١٦ )

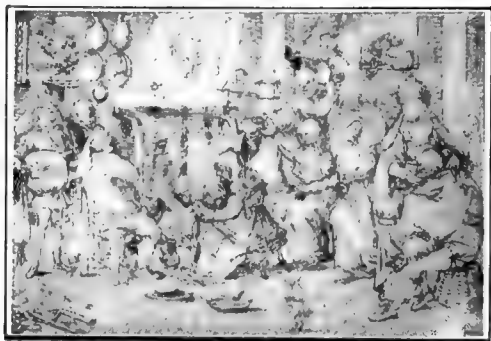
والتمزم مصوره هذه اللوحة بالأسلوب القديم في  
ناحية ترتيب شخصوها . وعدم تعداد موضوعات  
الإهتمام ، فجميع الشخصوس تشترك في موضوع  
إهتمام واحد .

١٢

Ostade أوستاد

ويمثل الباروك فينهم شخصوا عديدة قد تشترك في فكرة  
، احدة ولكنها تختلف إنتلافا متعددا في تعبيرها .







رمبرانت Rembrandt (١٦٠٦ -

( ١٦٦٩ )

١٣

لوحة شجرات السديان الثلاث . ورغم ما يبدو  
ظاهريا من تركيز الفنان على معنى واحد ، إلا أنه أراد  
التعبير عن التعارض الخفى بين الخطوط الرأسية  
والامتداد الكبير للمسطح ، نع الاعتماد على  
الشجرات الثلاث لتأكيد هذا المعنى .

تيتوريتو Tintoretto جاكوبو روبستو  
( ١٥٩٤ - ١٥٩٨ )

١٤

وفي هذه اللوحة قدم العذراء إلى المعبد لم يتخل الرسام  
عن تقديم شخصه في شكل بروفيل ، وإن كان قد  
تجنب إظهارها في مستوى واحد ، فقدمها على درجات  
سلم لكي تبدو جيمًا في صورة واضحة مع حرصه على  
التعبير عن معنى الحركة أيضا .



لوحة الرحمة Pieta وهي لوحة شهيرة رائعة في تعبيرها ووضوحه كما يرسم عل وجه يسوع الذي غمره المصور ببعض الظلال متغلّيا عن الأسس التشكيلية ولكنه عوضها بالتركيز على الجبهة وجزء صغير من أسفل الوجه وبذلك عبر تعبيراً واضحاً عن معنى المعاناة وكم تبدو عينا العذراء معبرة عن الأسى وهي تكاد تنداعى وبذلك حقق تيتورينو الوضوح باتباع أسلوب غير تقليدى .





روبنز

١٦

ولم يرض عن نزوع القرن السادس عشر إلى وضع  
الشخصية الرئيسية في محور الصورة وبذلك يتحول  
هذا المحور من الأسلوب التجسسون ( المعلق ) إلى  
الأسلوب الاتقنون لعصر الباروك .

وقتل لوحته المصنوع الكامل للأسلوب النحتون في  
القرن السادس عشر .



## المحتويات

٣	● مقدمه .....
١٣	● أولا : أهم قضايا الفن .....
١٥	١ - الجمال والاستاطيقا .....
٢١	٢ - العمل الفني .....
٢٦	٣ - الخلق الفني .....
٣٨	٤ - الفن تعبير أم لعب .....
٥١	٥ - الشكل والمضمون .....
٥٧	٦ - الفن والمجتمع والإنسان .....
٦٥	● ثانيا : الفنون في وحدتها وتفردها .....
٦٧	٧ - وحدة الفنون .....
٧٢	٨ - تصنيف الفنون .....
٧٩	٩ - الموسيقى .....
٨٦	١٠ - الفنون التشكيلية .....
٩٨	١١ - الأدب .....
١٠٥	١٢ - الدراما ( المسرح ) .....
١٢٥	١٣ - الفوتوغرافيا والسينما .....
١٣٣	● ثالثاً : نظرات مختلفة إلى معنى الفن .....
١٣٥	١٤ - نظرية هنرى برجسون في الفن .....
١٤٣	١٥ - بول فاليري : .....
١٥٢	١٦ - نظريات مؤرخي الفن ( فوريينجر ) .....
١٦٠	١٧ - فولكلين والحتمية الفنية .....
١٧٢	١٨ - التصوير والموسيقى ( من بودلير إلى كاندنسكى ) .....
١٨٧	١٩ - خاتمة ومستقبل الفن .....

مطابع البعثة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٥٦٧٩ / ١٩٩٣

---

I.S.B.N. 977-01 - 3093 -1





هناك عدة قضايا للفن تثير الفضول وتحتاج إلى بعض  
الإيضاح نظمية وحدة الفنون والخلق الفني والشكل  
والخطون وعلاقة الفن بالمجتمع والأخلاق وغير ذلك من  
القضايا التي تناولها الكتاب بالإضافة إلى التعريف  
بنظريات حديثة للفن لم تنشر بمصر من قبل مثل نظريات  
برجسون وبول كلي وروينجر والعلاقة بين الموسيقى  
والتصوير.